

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS E ECONÔMICAS
FACULDADE NACIONAL DE DIREITO

O ESTADO E A SOCIEDADE HEGEMÔNICA CONTRA A CULTURA FUNK

LUCAS FORASTIERE SILVEIRA JUPY

Rio de Janeiro
2017/2

LUCAS FORASTIERE SILVEIRA JUPY

O ESTADO E A SOCIEDADE HEGEMÔNICA CONTRA A CULTURA FUNK

Monografia de final de curso, elaborada no âmbito de graduação em Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como pré-requisito para obtenção do grau de bacharel em Direito, sob a orientação do **Professor Thiago Ferrare Pinto**.

**Rio de Janeiro
2017/2**

CIP - Catalogação na Publicação

F933e Forastiere Silveira Jupy, Lucas
O Estado e a Sociedade Hegemônica contra a
Cultura Funk / Lucas Forastiere Silveira Jupy. --
Rio de Janeiro, 2017.
50 f.

Orientador: Thiago Ferrare Pinto.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Direito, Bacharel em Direito, 2017.

1. Funk Carioca. 2. Teoria Política. 3. Crítica
Social. 4. Criminologia. 5. Metodologia. I.
Ferrare Pinto, Thiago, orient. II. Título.

LUCAS FORASTIERE SILVEIRA JUPY

O ESTADO E A SOCIEDADE HEGMÔNICA CONTRA A CULTURA FUNK

Monografia de final de curso, elaborada no âmbito de graduação em Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como pré-requisito para obtenção do grau de bacharel em Direito, sob a orientação do **Professor Thiago Ferrare Pinto**.

Data da Aprovação: __/__/----

Banca Examinadora:

Orientador

Membro da Banca

Membro da Banca

Rio de Janeiro
2017/2

RESUMO

O presente trabalho objetiva trazer para a seara da discussão acadêmica do Direito carioca as questões relacionadas ao funk e às reais motivações estatais para a violenta repressão deste estilo musical. Esta análise consiste em um mapeamento histórico da perseguição ao funk e busca compreender de que forma esta é um reflexo das políticas públicas de perseguição aos subalternizados. Além disso, é abordada a maneira como as UPPs influenciaram e seguem influenciando no fechamento contínuo dos bailes de favela, enquanto que bailes de asfalto seguem ocorrendo sem qualquer dificuldade ou repressão. Por fim, será analisado o que está realmente oculto por trás da justificativa estatal da segurança pública e de que forma o discurso funk representa uma ameaça às pretensões dos detentores do poder de manutenção do status quo. Conclui-se, portanto, que o poder discursivo e abrangente do funk representa uma grave ameaça aos que se beneficiam das desigualdades sociais brasileiras e, desta maneira, buscar o extermínio deste discurso se torna uma estratégia cabível.

PALAVRAS-CHAVE

Crítica social; funk carioca; metodologia; teoria política; criminologia.

ABSTRACT

The present work aims to bring to the heart of the academic debate of the Rio Law the issues related to funk carioca and the real state motivations for the violent repression of this musical style. This analysis consists of a historical mapping of the persecution to the funk and seeks to understand in what form this is a reflection of the public policies of persecution to the subordinated ones. In addition, it discusses how UPPs influenced and still influence the continuous closure of 'bailes de favela', while the ones located on the rich zones of the city still continue to occur without any difficulty or repression. Finally, what is really hidden behind the public justification of security and how the funk speech poses a threat to the claims of the holders of the power to maintain the status quo will be analyzed. It is concluded, therefore, that the discursive and comprehensive power of the funk carioca represents a serious threat to those who benefit from the Brazilian social inequalities and, in this way, to seek the extermination of this discourse becomes a suitable strategy.

KEYWORDS

Social criticism; funk carioca; methodology; political theory; criminology.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha querida avó Elisabetta, que me ensinou a valorizar e apreciar todas as formas de arte.

AGRADECIMENTOS

Agradecer a todos os que de alguma forma influenciaram na materialização e na elaboração do presente trabalho e, conseqüentemente, na minha graduação em Direito pela FND seria uma tarefa árdua e extensa. Logo, precisarei me ater às pessoas que se mantiveram mais próximas à mim durante todo o processo, especialmente nesta fase final de muita correria e fortes emoções, sem deixar de ressaltar que muitas outras que não falarei aqui também foram importantes neste processo.

Antes de qualquer um, meu agradecimento, assim como a dedicatória deste trabalho, vai para minha querida avó Elisabetta (Nonna, para os netos) que deixou este plano no ano passado, mas jamais deixará meu coração e minhas mais amáveis lembranças. Exemplo de médica, mãe e avó, me ensinou, com seu jeito meigo, a amar e a tratar com carinho todos ao meu redor, sem nunca perder de vista meus objetivos e ambições.

À outra grande mulher de minha vida, minha querida mãe Angela, meu mais sincero obrigado. Obrigado pela força, obrigado pelo carinho, obrigado por ouvir minhas nada raras reclamações e aflições e, o mais importante, obrigado por sempre acreditar em mim, até mesmo quando eu perdi as esperanças. Você é meu grande exemplo de vida e me sinto privilegiado em poder chamá-la de mãe

Pai, obrigado pelos esforços, a força e o incentivo, sei o quanto você batalhou para que eu chegasse até aqui e espero estar retribuindo da melhor maneira possível.

Aos meus lindos irmãos, Giuliano, Juliana, Marcos e Rafael, muito obrigado! Vocês são fundamentais, sem vocês nada disso teria sido possível. Obrigado pela força, o carinho e o(s) ombro(s) amigo(s). Amo vocês.

Aos meus avós, Marina, Angelo e Edson, meu mais sincero agradecimento por toda a força e empenho de vocês durante toda a minha vida e, especialmente, nos auxílios e esforços para que eu tivesse a melhor formação escolar e musical possível. Sem isso, provavelmente eu não chegaria até aqui.

Agradeço ainda ao meu querido padrinho/amigo/mentor/produtor Alvinho, sua confiança e seus conselhos são importantíssimos e, com toda certeza, sem eles eu jamais chegaria até aqui!

Agradeço também à minha querida namorada Débora, que chegou há pouco em minha vida, mas já é parte indispensável dela. Seu carinho, seu amor e sua paciência em me escutar foram, e são, fundamentais!

Aos meus incíveis amigos, tanto da FND quanto de fora dela, meu imenso obrigado. Não citarei um por um, mas os que são, não têm dúvidas. Vocês são especiais e me ensinam a ser melhor todos os dias. Amo todos incondicionalmente.

Agradeço ao meu orientador, professor e amigo Thiago Ferrare que, mesmo com tão pouco tempo, aceitou me orientar e me auxiliou a fazer o melhor trabalho possível. Obrigado pelos conselhos, as dicas e as aulas levarei-os sempre comigo. E que esta seja apenas a primeira de muitas parcerias.

Aos poetas, intérpretes e DJs do *funk* - especialmente ao MC Praga, que tão gentilmente me cedeu sua belíssima poesia para ser parte do trabalho - meu eterno obrigado. Sem a força e a resistência de vocês, este trabalho não faria sentido.

Por fim, devo ressaltar a importância da Música como inspiração principal para todos os projetos de minha vida. Conseguir conciliar minha monografia em Direito com a Música, especialmente o Funk que é tão presente no cotidiano carioca, é a realização de um sonho que há pouco parecia muito distante.

*“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”
(MC Cidinho / MC Doca)*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: Mapeamento da Perseguição ao <i>Funk</i>	17
1.1 <i>Funk</i> e resistência: A História de uma Linguagem Contra Hegemônica.....	17
1.2 A UPP como Gestão do Medo: O Fim dos Bailes <i>de Favela</i>	23
CAPÍTULO 2: Do que tem Medo o Estado quando persegue o <i>Funk</i>?	33
2.1 O que se oculta sob a “ideologia” da Segurança Pública? A Perseguição a determinado Setor da População.....	33
2.2 O <i>Funk</i> como Verbalização de determinado Sentimento Social: A “Crônica do Caos”...	44
CONCLUSÃO	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	62

INTRODUÇÃO

A cidade do Rio de Janeiro é sabidamente uma das mais famosas de todo o mundo. Envolve florestas, montanhas, rios e lagoas, a cidade exporta cartões postais e o estilo de vida carioca há muitos e muitos anos. Marcadas pelo carnaval e a bossa nova, a cultura boêmia e a música do Rio são parte de seus bens mais valiosos e celebrados. Além disso, possui um dos maiores e mais famosos estádios de futebol do mundo, o Maracanã - palco de duas finais da Copa do Mundo de Futebol Masculino. Diante de todos esses fatores, pouquíssimos são os locais que provocam tamanha curiosidade quanto o Rio de Janeiro.

No entanto, o Rio nunca se resumiu a só isso, muito pelo contrário. Capital mais longínqua (desde os tempos de colônia portuguesa até a década de 1960) e segunda maior cidade brasileira, sempre foi alvo de disputas, conflitos, revoltas e muitos problemas sociais e estruturais. Neste sentido, a ideia de uma cidade pacífica e plural, nunca foi uma realidade por aqui - ainda que os mais saudosos tentem emplacar tal pensamento como verdade até os dias de hoje.

Para este trabalho, os problemas sociais serão o foco, ainda que haja indiscutível intercessão entre estes e os estruturais. Nesta seara, a solução dos inúmeros conflitos sociais supracitados, sempre destacaram as problemáticas políticas públicas voltadas para o clientelismo¹ em detrimento histórico ao universalismo de procedimentos. Assim, foram sendo moldados os problemas sistêmicos vividos na sociedade carioca atualmente.

Dentre as inúmeras políticas públicas desastrosas, poucas se destacam mais e possuem maior relevância atualmente do que as de segurança pública. Conforme já abordado em diversos brilhantes trabalhos, muitos deles oriundo do direito e utilizados como fontes de consulta para a presente monografia, a ostensiva militarização das polícias - visando a

1 “O clientelismo é um sistema político originalmente associado ao universo rural que se baseia na relação de subordinação dos trabalhadores rurais aos coronéis (elite). Essa relação se baseia no compadrio, na proteção e na lealdade política. Quando falamos em clientelismo no espaço urbano, nos referimos à reprodução de características observadas em uma tal condição de assimetria de poder na cidade. Ou seja, em um contexto de fraco funcionamento do Estado, a população em geral, desprovida de poder e de meios de ser ouvida no espaço público, busca membros da elite à procura de solução para suas demandas, gerando um padrão de atendimento personalizado e baseado na troca pessoal de bens e recursos. A elite, neste caso, são os atores políticos com poder de comando sobre os recursos públicos dos quais a população necessita para sua reprodução social.” (NOVAES, Patrícia Ramos; QUINTSLR, Suyá. **Critérios de Avaliação de Políticas Públicas**: clientelismo versus universalismo de procedimentos. Em: Políticas públicas e direito à cidade: programa interdisciplinar de formação de agentes sociais e conselheiros municipais. SANTOS JUNIOR, Orlando Alves dos et al. (Org.). Rio de Janeiro: Letra Capital, 2011.)

perseguição aos varejistas do comércio de drogas ilícitas, vulgarmente chamados de traficantes - trouxe de fato uma insegurança e uma manifesta perseguição às camadas subalternas.

Por meio da perseguição a essa camada social, é que a caçada policial ao funk carioca foi instituída e justificada como necessária pelos poderes públicos. Esta provocou e ainda provoca inúmeras injustiças aos artistas e consumidores deste estilo musical, desde fechamentos arbitrários de bailes² até prisões justificadas por rasos argumentos de incitação ao crime e à violência.

No entanto, ao contrário do que ocorre com as críticas às políticas de segurança pública, a produção acadêmica carioca do Direito não parece se preocupar tanto com esta problemática. E é justamente esta falta de interesse da academia jurídica que justifica a necessidade de pesquisa deste tema. Ao longo dos capítulos subsequentes, buscarei apresentar e debater a relevância de diversos assuntos relativos ao funk. Assuntos estes que atingem diretamente uma parcela muito grande da população carioca e, conseqüentemente, podem e devem se tornar objetos de maior preocupação do ramo do Direito.

Cumprе ressaltar ainda que com a afirmação anterior não pretendo desmerecer os excelentes trabalhos já existentes sobre o tema, apenas ressaltar a necessidade de uma maior produção científica e discussão acadêmica sobre ele.

Ao destacar a importância de pesquisar o funk, trago ainda para a discussão algumas palavras do MC Praga, o caneta de ouro - um dos mais antigos e importantes poetas do funk - proferidas durante seu discurso na mesa de debates sobre a criminalização do funk na 6ª Conferência Funk realizada em agosto no Museu de Arte do Rio (MAR):

o funk é um gênero musical, de profissionais e de pessoas Reais, com talentos e sentimentos reais, que se arriscam por alguns reais, e ainda sim são vistos como banais.

o funk é a expressão legítima dos que não tem voz , e a oportunidade dos que não tem vez.

nos julgaram e nos condenaram mas isso não cabe a vocês

é a irreverência que tripudia sobre a catástrofe cotidiana,

é o fomento dos famintos, é o diamante nascido na lama

é o espelho quebrado de um brasil inóspito, a licença poética não nos foi concedida,

por isso tem muita gente ofendida , pelo meu "favelês" rasgado e

Cantado em cima de uma batida

já imaginou se toda discordância fosse crime ?

não existiria música, não existiria fê, não existiriam times

2 Nome dado às festas (normalmente em favelas) onde os funks são tocados e cantados por MCs e DJs.

por gente que pensa que a autoridade é o antônimo de liberdade
 e no massacre da desigualdade desrespeitam a diversidade onde
 o preconceito no auge de seu delírio
 transferiu para o funk a culpa das más escolhas de seus
 filhos proferindo o seu discurso de ódio disfarçado de boa
 intenção e a lixeira do irreciclável fez seu próprio coração
 por não suportar a verdade dita com simplicidade
 que a maior inversão de valores está na sociedade
 tamanha repercussão visto em todos os lugares
 maus exemplos e corrupção dos nossos parlamentares
 sexo drogas e rock in roll disse um roqueiro para uma legião
 e veio lá do sertão a afeição por um vilão chamado lampião
 muita gente duvidaria bastaria dizer quem diria arrastão e pancadaria
 em pleno carnaval da bahia
 tráfico na festa rave gente drogada na luz do dia e a revolta seletiva
 segue na carona da hipocrisia.
 se em terra de cego quem tem um olho é rei,
 em terra de quem se cala aquele que assume a fala ditará as leis.

Posso afirmar, sem sombra de dúvidas, que estas palavras foram marcantes e modificaram todo o prosseguimento da pesquisa para a elaboração deste trabalho. Não há como falar em funk sem atentar para a vivência destes interlocutores, sem realizar (ou ao menos tentar realizar) o exercício de individual de percepção dos privilégios intrínsecos à condição de morador do asfalto, que possui, ao menos, seu livre poder de fala. Neste sentido, a tentativa é de calar a voz dos subalternos, pois “[...] aquele que assume a fala ditará as leis.”

Dito isto, delimito que o questionamento central do presente trabalho será: como e por que motivos (oficiais e de fato) o Estado instituiu o funk como um dos grandes inimigos da sociedade “de bem” carioca? E de que forma o medo auxilia na perpetuação desta ideia?

Antes de detalhar o que será abordado em cada tópico, vejo ainda a necessidade de esclarecer que o objeto principal de estudo deste trabalho será o funk carioca. Este é o pioneiro do movimento funk brasileiro e é parte fundamental da cultura do Rio de Janeiro. Por ser este um projeto de monografia de conclusão de curso de graduação, o tempo de pesquisa não é muito extenso, desta forma, apesar de reconhecer e exaltar a importância dos funks oriundos de outras praças ao redor do país, minha opção foi por delimitar a problemática e o estudo dentro da esfera carioca do funk. Além disso, a produção e pesquisa deste trabalho foram todas realizadas no Rio de Janeiro, nada melhor, portanto, do que falar a respeito do funk produzido por aqui. Logo, todas as vezes que utilizar o vocábulo “funk” estarei me referindo ao funk carioca, sem perder de vista, é claro, que dentro do próprio funk carioca existem subgêneros como o “proibidão” e o *melody*.

Outra consideração importante relacionada ao estudo do funk, é a importância de o pesquisador atentar para as nuances e particularidades do chamado “favelês”. Este termo foi

tornado público por MV Bill na intenção de demonstrar como as interações sociais nas favelas criam uma nova linguagem, com características próprias e, muitas vezes, distintas do português culto do “asfalto”.³

Ainda sobre a questão linguística em relação à pesquisa, Adriana Facina é certa:

Essa mesma linguagem que cria algumas dificuldades metodológicas para as quais o pesquisador tem de estar atento, permite que o funk seja um grande veículo de comunicação, falando diretamente ao seu público. Para entendermos o potencial de comunicação popular que o funk possui, é preciso levar em conta que ele é hoje o estilo musical mais difundido nas favelas e periferias cariocas. Estima-se que em todo o estado existam cerca de 5 milhões de funkeiros e podemos dizer que são poucas as festas e bailes da juventude carioca nas quais o gênero não é tocado. Os bailes funks, nas favelas ou no asfalto, reúnem milhões de jovens a cada semana e é possível encontrar em vários deles um público de mais de 5 mil pessoas. Além de ser um tipo de música, o funk também configura estilos de vida e consumo que são identificados às favelas.

Isto posto, passo à análise resumida do que será abordado em cada um dos tópicos e capítulos subsequentes. No primeiro capítulo, intitulado de “*Mapeamento da Perseguição ao Funk*”, farei um breve levantamento histórico da repressão estatal contra o funk. Nesta parte, será abrangido desde o seu ignorado surgimento na década de 1970 às políticas de fechamento de bailes instituídas pelas UPPs durante a última década, especialmente nos governos de Sérgio Cabral. Tratarei ainda sobre a maneira como a política de repressão policial ao funk foi instituída e de que forma esta coincidiu com a mudança de concepção punitiva estatal ocorrida ao final da década de 1980. Por fim, será trazida à luz da discussão deste tópico, de que maneira o endereço dos bailes influencia em seu fechamento ou não, distinguindo os tratamentos entre os bailes de favela e os bailes de asfalto.

No capítulo seguinte, chamado “*Do que tem Medo o Estado quando persegue o Funk?*” desenvolverei mais a respeito das razões estatais para a perseguição ao funk. A principal questão levantada nesta parte se dará a respeito do não tratamento do funk como mais um estilo musical. Buscarei por meio de argumentos pautados na criminologia e na antropologia compreender como e por que o Estado trata um estilo musical como caso de polícia. Dando sequência a esta parte, buscarei demonstrar como a atuação estatal nas favelas é combatida pelo discurso funk e de que maneira este - através da linguagem - reinventa a

3 FACINA, Adriana “Vou te dar um papo reto”: linguagem e questões metodológicas para uma etnografia do funk carioca. Encontro Nacional de Linguagem e Identidade, 1, Nov. 2008, Campinas. *Anais...* Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, IEL-Unicamp, 2008. p. 1.

favela no imaginário popular. Por fim, abordarei ainda a nova forma de realizar política inaugurada por estes artistas a partir de uma análise para além da Teoria Política Crítica.

O objetivo das discussões que seguirão será de desmistificar a concepção engendrada no imaginário popular de que o funk não é música. Além disso, pretendo demonstrar com argumentos claros e concretos que este possui muito mais a nos ensinar (até mesmo para o meio acadêmico) do que as camadas conservadoras e a sociedade hegemônica nos fazem crer.

CAPÍTULO 1: MAPEAMENTO DA PERSEGUIÇÃO AO FUNK

1.1 Funk e resistência: a história de uma linguagem contra hegemônica

“A arte é do povo e para o povo. É o povo quem julga arte.” (MORAIS, 1968)

No início da década de 70, o funk carioca iniciou sua trajetória de luta, resistência e ruidoso sucesso dentro do cenário cultural municipal e, posteriormente, nacional. Advindo das favelas do Rio de Janeiro, ele foi criado a partir da fusão entre o *funk* norte-americano, *hip-hop*, *miami bass* e uma variedade de outros estilos musicais, entre eles, o samba.⁴

À época de seu surgimento, o funk era majoritariamente instrumental ou com letras em inglês. A nacionalização e as letras em português se confundem com o trabalho do DJ Marlboro no final de década de 80, especialmente com a gravação e distribuição para todo o país do álbum ‘Funk Brasil Volume 1’ (1989), que apresentava alguns dos primeiros “Melôs” e MCs para o grande público.

Ainda em 1987, o antropólogo Hermano Vianna já identificava, a partir de suas próprias pesquisas⁵, o baile funk como sendo “uma das diversões mais ‘populares’ da cidade” de forma que, já naquela época, afirmava: “Só a praia parece atrair, com essa frequência, um público ‘fiél’ maior.” (VIANNA, 1990)

É tarefa árdua identificar no cenário cultural brasileiro alguma outra manifestação artística que tenha adquirido tanta força e alcance popular com nenhum ou quase nenhum apoio dos veículos de comunicação em massa. O funk possui o extraordinário poder de transitar pelas mais diversas camadas sociais de forma simples e descontraída, narrando e espalhando para todos a realidade de nossa sociedade, sem amarras estatais ou da indústria cultural.

4 CYMROT, Danilo. *A Criminalização do Funk sob a Perspectiva da Criminologia Crítica*. São Paulo, 2011. p. 16.

5 VIANNA, Hermano. *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

Um trecho da fala do DJ Sani Pitbull durante a 6ª Conferência Funk no Museu de Arte do Rio (MAR) sintetiza este poder do estilo: “O funk nada mais é do que um espelho de nossa sociedade. E expõe isso sem maquiagem”.

Portanto, é evidente a relevância deste movimento cultural para a sociedade carioca e brasileira há quase meio século, se considerarmos todo o período de surgimento e amadurecimento dele.

Mesmo assim, os “formadores de opinião” e as classes mais favorecidas economicamente da cidade insistem na ideia de que o funk, por ser “música de pobre”, seria “música pobre”. Esta afirmação escancara dois graves e convergentes problemas: a chamada “armadilha do popular” e o racismo velado.

A chamada “Armadilha do Popular”⁶, desenvolvida por Hermano Vianna, aponta para a fragilidade do conceito de “povo” e, conseqüentemente, do de “cultura popular”. Estas formulações se utilizam, para prosperar, dos ingênuos pressupostos de primitivismo, purismo e comunitarismo.

Não é necessário um grande exercício de abstração para esclarecer que tais pressupostos supracitados não abarcam nenhum movimento artístico-cultural popular ocorrido previamente e por ocorrer. Afinal, toda cultura popular já passou por mutações, nunca sendo inteiramente primitiva; todas as criações artísticas são conseqüências de apropriações de outras fontes, jamais sendo totalmente puras e; os produtos artísticos, independentemente da época, sempre foram aceitos, ou não, pelas forças de mercado, havendo uma clara separação entre o público e o artista no processo criativo.

Um conceito de “popular”, pautado nos pressupostos descritos acima, inviabilizaria, por exemplo, a relação deste com “popularidade”, já que o primeiro não teria, necessariamente, uma conexão com alcance discursivo geográfico e quantitativo. Fica claro, portanto, que não há choque entre o funk e a dita “cultura popular carioca”, o funk é a “cultura popular carioca”.

Como já mencionado, o segundo problema escancarado por essa ideia de “música pobre” é o racismo. A perseguição a movimentos culturais de origem negra no Brasil e no

6 VIANNA, Hermano. **Funk e Cultura Popular Carioca**. Em: Revista Estudos Históricos, v. 3, n. 6. Rio de Janeiro, 1990. p. 245.

mundo não é nenhuma novidade. Vide os casos de perseguição aos artistas de *blues* nos EUA ou aos sambistas⁷ e capoeiristas no Brasil, por exemplo.

Até bem pouco tempo atrás, existia - com bastante força no imaginário popular, o mito da democracia racial. Este foi criado em meados do século XX com o intuito de afastar a sociedade das discussões sobre racismo, incluir os subalternos sem deixar de hierarquizá-los⁸ e tornar o país um exemplo para o mundo, que à época vivia grandes tensões relacionadas a este tema. Sob esta perspectiva, ele cumpriu muito bem seu papel.

No entanto, fechar os olhos diante da existência do racismo em um país onde a escravidão perdurou por praticamente 300 anos e que, ainda por cima, foi o último independente do continente americano a abolir oficialmente a escravatura, não nos parece a melhor forma de lidar com tão sensível e relevante questão.

Ainda assim, tal mística sobreviveu a gerações e enraizou-se como crença coletiva de nossa sociedade. Desta forma, sempre que temas de intolerância racial surgiam eram logo rebatidos pelo discurso do país de todas as cores e crenças⁹.

Neste contexto, o samba ganha seu espaço na “cultura popular oficial”, deixa de ser considerado inculto e bruto para ser apropriado como símbolo nacional da democracia racial e da miscigenação. Isso só foi possível, pois, há época, as elites estavam preocupadas com a formação de uma identidade brasileira e um símbolo cultural negro era fundamental para ser incluído neste modelo de nação moderna, democrática e progressista.

O funk, porém, surge e toma corpo em um momento histórico totalmente distinto do anterior, o da degradação neoliberal. Este não visa mais uma incorporação de símbolos culturais diversos aos das elites, muito menos fomenta a criação de uma identidade plural, mesmo com aquelas prerrogativas distorcidas de outrora. Não há no plano neoliberal a intenção nem mesmo de oferecer uma miragem de participação aos subalternizados.

De herança do momento histórico de incorporação do samba à “cultura oficial”, restou apenas a recusa em confessar o racismo enraizado por aqui. Neste sentido, coube (e ainda cabe) à cultura “demarcar de modo explícito as fronteiras definidas pela cor da pele”

7 Tal comparação é relevante, porém devem ser compreendidas as particularidades circunstanciais desta perseguição em relação à do Funk conforme será analisado em seguida.

8 LOPES, Adriana Carvalho; FACINA, Adriana. **Cidade do funk**: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas. Em: Revista do Arquivo Geral da Cidade, n° 6. Rio de Janeiro, 2012. p. 195.

9 Não dá para afirmar que tal argumento não seja mais utilizado, porém é notável que este vem esponencialmente perdendo forças ao longo dos últimos anos.

(LOPES; FACINA, 2012). Assim, tornou-se cada vez mais frequente nas agendas governamentais (sejam elas de direita, centro ou esquerda) a contenção das camadas populares, criminalizando a pobreza e suas expressões culturais, arrancando-lhes até mesmo o rótulo de cultura.

Até o início da década de 90, no entanto, a existência e o crescimento do funk e dos bailes foram ignorados pelo poder público, os grandes canais de mídia e as elites, ainda que já fosse considerado música de baixo “nível”. Interessante notar que, nessa época, os bailes já mobilizavam mais de um milhão e meio de jovens por fim de semana¹⁰, mas não havia nenhuma vontade de mencionar esse fenômeno, nem mesmo sob o viés da violência que, vez por outra, ocorria nos bailes.

A partir de 1992, a atenção da mídia hegemônica e das classes mais abastadas da sociedade carioca se volta para o funk. No entanto, a abordagem não é cultural, o funk só passa a ter destaque nos noticiários e no cotidiano da Zona Sul do Rio de Janeiro quando ocorre o ‘arrastão’ na praia de Ipanema no ano supracitado e sua autoria é atribuída aos ‘funkeiros’. Desta forma, dá-se início a um processo de criminalização e estigmatização deste que perdura até os dias de hoje.

Em 18 de outubro de 1992, durante um domingo de sol na praia do Arpoador, muitos jovens, pertencentes às galeras¹¹ de Vigário Geral e Parada de Lucas, “invadiram” a areia para se enfrentar e encenar o que ocorria dentro dos bailes durante a luz do dia em plena Zona Sul carioca. Na noite anterior, as duas galeras se estranharam em um baile funk e marcaram a disputa para o dia seguinte. Durante o embate, grande parte dos banhistas, ao ver o início de uma aglomeração de jovens negros, pensou tratar-se de uma ação para praticar crimes em massa e entrou em pânico. Neste momento, houve uma histeria geral que provocou correria e alguns furtos foram registrados¹², porém, sem relação direta com o embate das galeras.

Uma vez narrado o ocorrido, torna-se indispensável ressaltar o papel da cobertura midiática deste evento e da irresponsável gestão do medo realizada. Grande parte do terror que se instaurou na Zona Sul carioca, a partir do “arrastão” foi decorrência direta da forma como o evento foi noticiado nos jornais e telejornais da época. O hiperdimensionamento dos

10 VIANNA, Hermano. **O funk como símbolo da violência carioca**. Em: Cidadania e Violência. VELHO, Gilberto; ALVITO, Marcos (orgs.). Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. p. 180.

11 ‘Galera’ é como é chamado um agrupamento de funkeiros de um determinado espaço territorial.

12 Posteriormente, a própria polícia concluiu que a real intenção do “arrastão” não era praticar furtos. (ESSINGER, Silvio. **Batidão: uma história do funk**. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 124-125.)

fatos como sendo “a maior sucessão de arrastões da história do Rio de Janeiro”¹³ - ainda que a própria polícia tenha admitido oficialmente que não havia nos grupos a intenção de prática de crimes - e, a atribuição de autoria aos “funkeiros” implantaram o medo, não só na cidade, mas em todo o país e acabaram virando notícia mundo afora. Esta repercussão prestou, na prática, um enorme desserviço ao funk, já que este foi responsabilizado pela forma de agir dos jovens envolvidos e acabou saindo como o grande vilão, o bode expiatório. Não à toa, este acontecimento é considerado o marco zero da perseguição e criminalização do funk.

Segundo Hermano Vianna: “O arrastão foi o ‘operador lógico’ que subitamente transformou o funk exótico num funk familiar”¹⁴. Esta familiaridade, da forma que ocorreu, não aproximou o funk das pessoas que não o conheciam. Na realidade, ela serviu para escancarar a “selvageria” do estilo e rotular seus frequentadores como membros de “gangues urbanas”, “bárbaros”, “animais”¹⁵.

O teor histórico das reações dos moradores, a partir dos relatos jornalísticos, deflagrou a intolerância direcionada à presença indesejada de certos grupos sociais em determinadas áreas da cidade, neste caso, uma praia da Zona Sul. Estas áreas “gozam de *status* em virtude de sua frequência habitual”¹⁶, por conseguinte, sob a ótica dos moradores e do senso comum, não devem ter seus hábitos e costumes abalados, especialmente se estes forem advindos de classes subalternas exóticas e “selvagens”.

É curioso destacar também a ressignificação do termo “arrastão” a partir de 1992. Até o ocorrido no Arpoador naquele ano, arrastões eram tratados como um tipo de assalto¹⁷. Com o ocorrido e a gigantesca repercussão do caso, o termo passa a se aproximar muito mais de uma briga de quadrilhas ou galeras funk, do que de uma ação em grupo para práticas de assaltos em massa. Além disso, a terminologia adotada tira o “pivete” do campo de sujeito e coloca lá o “funkeiro”.

O tratamento depreciativo dado aos artistas e consumidores - ao universo funk como um todo - e a forma destes lidarem com tal tratamento, enquadram o funk no viés subcultural.

13 CYMROT, Danilo. op. cit. p. 29.

14 VIANNA, Hermano. op. cit. p. 181.

15 CYMROT, Danilo. op. cit. p. 25.

16 MENDONÇA, Kleber. **A onda do arrastão**. Em: Discursos Sediciosos: crime, direito e sociedade. Rio de Janeiro: Freitas Bastos/Instituto Carioca de Criminologia, ano 4, nº 7-8, 1999. p. 267-269.

17 CYMROT, Danilo. op. cit. p. 26.

Uma subcultura pode ser identificada por meio da existência de um padrão cultural de valores próprios, que nega grande parte dos valores culturais hegemônicos. Enquanto, simultaneamente, são reproduzidos alguns valores e hábitos da cultura hegemônica negada, ainda que com sentido invertido. Esta última característica é o que a difere de uma contracultura¹⁸.

Observamos nos “funkeiros” uma clara atitude subcultural, pois ao mesmo tempo, em que opõem-se a grande parte dos valores socio-culturais hegemônicos, também se apropriam de alguns deles. Neste ponto, cabe a precisa análise de Danilo Cymrot:

“Se, por uma (sic) lado, ‘funkeiros’ rechaçam dogmas da cultura hegemônica, como o culto ao trabalho, por outro acolhem alguns valores da sociedade mais ampla, como o consumismo, o que fica evidente em algumas letras de funk que exaltam marcas de roupas e no gosto dos ‘funkeiros’ em frequentar shopping centers. A percepção de que não realizarão as metas sociais no mundo do trabalho faz com que desloquem suas expectativas para o mundo do consumo, inclusive o do consumo cultural. Não há entre eles diretamente, assim como não havia entre a ‘juventude transviada dos anos 50’, nenhum projeto de transformação política, como o dos jovens contraculturais dos anos 60, o que não significa que seus atos não tenham uma conotação política importante [...]” (CYMROT, 2011, p. 44)

É de suma importância ressaltar também que o discurso funk não possui apenas conotação política, ele inaugura toda uma nova forma de realizar política, negando e abalando todas as estruturas do poder político oficial. Indiretamente, portanto, o funk se aproxima dos ideais contraculturais já que rejeita as estruturas e moldes oficiais de “fazer política”, conforme será analisado no segundo capítulo.

O funk, conforme já abordado no início deste tópico, narra histórias e fatos da realidade (muitas vezes impactante) de seus interlocutores. Desta forma, grande parte do que é cantado assusta e causa estranheza nas pessoas que não vivem tal realidade ou que ignoram a existência dela. O choque provocado nos ouvintes é consequência da ignorância de parte destes para com a cidade que os cerca, mas também é resultado de uma estratégia de certos MCs para questionar os valores da sociedade. Tal conduta é típica de uma subcultura, pois utiliza elementos que sabidamente assustarão parte da sociedade pelo prazer “choque”. Um exemplo muito recorrente é o de MCs que se apropriam de dizeres, gírias e, até mesmo, nomes de facções de traficantes em suas composições, não tendo nenhuma relação com o tráfico, apenas por bel-prazer.

¹⁸ Define-se contracultura como a “prática cultural que rejeita e combate os valores culturais dominantes; ANTICULTURA” (CONTRACULTURA, 2017)

O rótulo subcultural, no entanto, não explica o porquê do tratamento degradante e inferiorizante por parte do Estado. Aliás, acredito que o fato do funk se encaixar neste rótulo é muito mais uma decorrência dos anos de perseguição do que uma justificativa para esta.

Na realidade, sob ótica estatal, o funk é porta-voz de bandido e deve ser tratado pelo poder de polícia. A conclusão a que chegamos, portanto, é que ao funk e seus interlocutores é negado tudo, até mesmo poder de optar por ouvir e usufruir de determinado estilo musical.

A partir de uma análise dos argumentos e práticas estatais até aqui reunidos, é escancarado como afirmações rasas e moralistas justificam o banimento de um estilo musical. Por meio destes discursos é que o funk é denominado de “ritmo maldito”¹⁹. É curioso, entretanto, reconhecer que outras vertentes musicais, dotadas das mesmas características condenáveis no funk, não recebem o mesmo tratamento depreciativo. Isso pode ser explicado pelo fato de serem frutos de classes marginalizadas de outras partes do mundo ou por seus interlocutores e ouvintes pertencerem à classes sociais mais benquistas (leia-se com maior poderio financeiro). Ao mesmo tempo, um completo extermínio de todos que de alguma forma se identificam com o funk não seria interessante para as elites, já que aqueles, com a força de seu trabalho, sustentam, não apenas os negócios e empreendimentos das classes abastadas, mas todo seu estilo de vida. Desta maneira, a estratégia utilizada é militar contra a forma de lazer e socialização destas pessoas, pois “despersonalizar o inimigo, sobretudo quando este é oprimido por uma sociedade que se ergue sobre suas costas, com a força de seu trabalho, é primordial para garantir sua submissão”²⁰

Por tratar-se de um estilo musical produzido por e para classes marginalizadas, ao funk não é dado o valor. As práticas estatais revelam um Estado que nega tudo às classes subalternas, desde serviços básicos como saúde, educação e segurança, passando por opções de lazer e, finalmente, criminalizando o único ou um dos pouquíssimos espaços de diversão e de fala destas pessoas.

1.2 A UPP como gestão de medo: o fim dos bailes de favela

19LOPES, Adriana Carvalho; FACINA, Adriana. *op. cit.* p. 195.

20Ibidem.

“Não deixam os pobres viver... Não deixam nem o deus dos pobres em paz. Pobre não pode dançar, não pode cantar pra seu deus, não pode pedir graça a seu deus.”²¹

O advento das UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora) no Rio de Janeiro é um dos grandes marcos da história recente de perseguição aos bailes e, conseqüentemente, ao funk. Estas, sob a prerrogativa oficial de “resgatar” os territórios outrora perdidos para o tráfico, representaram um grande baque na continuidade dos bailes. Contudo, ao contrário do que se pode imaginar, não foi a diminuição de forças do tráfico que prejudicou a existência destes, conforme será analisado a seguir.

Para compreender de que maneira as UPPs influenciaram na decadência dos bailes de favela é necessário, primeiro, entender como a concepção estatal e social de favela é formada. Historicamente, a favela sempre foi (e ainda é) tratada como o espaço “do lado de lá”²² da cidade, onde viviam (e seguem vivendo) os cidadãos inferiores em seu território hostil e não civilizado. Tal generalização serviu para cimentar no imaginário popular do “asfalto” a construção do termo “favela” representando uma gama de territórios homogêneos com características locais nulas ou irrelevantes, espalhados por todo o Rio. A clara imprecisão de tal ideia e o papel no funk na desconstrução dela serão discutidos com mais detalhes no próximo capítulo.

Apesar de sempre terem sido enxergadas como problemáticas desde seu surgimento no final do século XIX - a partir das demolições dos cortiços e das reformas urbanas do Centro da cidade - as favelas, durante muitos anos, foram associadas à romântica ideia de “berço do samba” e também eram importantes zonas de influência de políticas mal-intencionadas. Por conseguinte, contanto que não estivessem à vista das principais zonas ricas da cidade (vide as remoções de favelas da Zona Sul durante a ditadura militar²³), a existência delas era, até mesmo, interessante.

21AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. Rio de Janeiro: Record, 1995. p. 87.

22LOPES, Adriana Carvalho; FACINA, Adriana. op. cit. p. 198.

23”Em seguida ao golpe militar de 1964, as grandes favelas da zona sul, como a Praia do Pinto e a Catacumba, foram extintas e as famílias que ali habitavam foram transferidas para grandes conjuntos residenciais (a Cidade de Deus e a Vila Kennedy) na zona norte e no subúrbio. Os terrenos que antes haviam ocupado foram destinados a prédios de luxo e a associações recreativas da elite.” (PACHECO DE OLIVEIRA, João. **Pacificação e Tutela Militar na Gestão de Populações e Territórios**. Rio de Janeiro: Contra Capa. 2014. p. 134.)

O momento em que a favela passa a ser cantada pelo funk, no entanto, coincide com a escalada da violência e da guerra às drogas. Sendo assim, segundo Peralva (2000, apud LOPES; FACINA, 2012, p. 198), a partir de 1980 a visão de favela da classe média sofre uma ressignificação sendo transformada no espaço inimigo, que se opõe à cidade e onde qualquer forma de violência do Estado é legítima e justificável, sob a prerrogativa da segurança pública. Conseqüentemente, uma distinção entre bandidos e moradores se torna confusa, já que além de serem tratadas como um homogêneo de territórios, as favelas passam a ser tratadas como um homogêneo de pessoas, um território formado predominantemente por bandidos.

O crescimento vertiginoso da violência urbana no Rio de Janeiro aliado às extensas coberturas midiáticas sobre o assunto, resultam na representação de “uma cidade em guerra”²⁴. Assim sendo, o sentimento de insegurança cresce a níveis nunca antes experimentados por aqui. A decorrência direta desta questão é o clamor das classes abastadas por ordem pública, garantia de segurança e direito à vida. Simultaneamente, de forma totalmente desconexa, essas mesmas pessoas aceitam a supressão dessas mesmas garantias aos favelados, já os responsabilizando e etiquetando como um conjunto uniforme de malfeitores.

O Estado encontra como saída para tais demandas as violentas políticas de segurança pública. Estas, rechaçam qualquer solução política usual e, acabam por institucionalizar o conflito bélico e repressor nas ruas, especialmente nas favelas e arredores. Cria-se, portanto, a situação de guerra dentro da cidade.

Uma vez institucionalizada a guerra, a polarização de uma população historicamente dividida, conforme já abordado, se torna ainda mais intensa. Os trabalhadores, eleitores e contribuintes - *de bem* - do “asfalto” são contrapostos aos inimigos favelados (e, por que não? funkeiros), habitantes das próprias zonas de confronto. A representação do conflito como guerra é estratégica, pois justifica a adoção de medidas antidemocráticas, oficial e socialmente aceitas apenas em momentos de excessão.

A “metáfora da guerra”, conforme Márcia Leite (2012, p. 380), torna a favela “território da não cidadania” e exime o Estado da responsabilidade de proteção aos favelados, já que estes “optaram” por estar do lado “errado”. Graças a sua (inevitável) convivência com

24 LEITE, Márcia Pereira. Da “metáfora da guerra” ao projeto de “pacificação”: favelas e políticas de segurança pública no Rio de Janeiro. Em: Revista Brasileira de Segurança Pública, v. 6, n. 2. São Paulo, 2012. p. 379.

bandidos, aos moradores é atribuído o rótulo de cúmplices dos crimes praticados e, desta forma, o Estado legitima sua truculência.

Para combater os criminosos (no sentido *lato*), foi necessário todo um reaparelhamento da polícia e uma reestruturação das políticas públicas. Neste momento, fez-se necessária, por exemplo, a constituição de um batalhão de polícia precipuamente dedicado a operações militares na favela: o, cinematográfico, BOPE (Batalhão de Operações Especiais da PMERJ). É clara, dessarte, “a incompatibilidade entre resultados eficientes e respeito aos direitos civis dos *favelados*.”²⁵

Insta salientar como as referidas políticas públicas só obtém sucesso a partir de uma liberdade supra constitucional informal que desobriga os policiais de se aterem aos limites da “força comedida”. Podemos dizer que o uso da “força desmedida” (LEITE; 2012, p. 380) dá ao Estado, por meio de seus agentes, a faculdade de agir como e contra quem quiser, submetendo este julgamento integralmente à pessoa do agente policial. Institui-se “um movimento discricionário que não se submete à lei, ou melhor, que embaralha o legal e o ilegal, o legítimo e o ilegítimo” (TELLES, 2010 apud LEITE, 2012, p. 380).

Após cerca de 15 anos de política repressiva praticada ostensivamente contra o comércio varejista de drogas nas favelas (leia-se tráfico) sem resultados efetivos ou grandes mudanças positivas no panorama da segurança pública, se fez necessária a instituição de um novo modelo de segurança pública que pudesse corrigir as falhas das ações meramente repressivas. Neste contexto e com grandes eventos marcados na agenda oficial da cidade, surgem as UPPs como a grande solução.²⁶

De acordo com o plano inicial, as ocupações policiais seriam a primeira de várias medidas que, além de devolver o controle das favelas ao poder público, trariam serviços, lazer e cultura para a “comunidade pacificada”. A fase seguinte às ocupações policiais foi denominada de “UPP Social”.

O tempo passou e, hoje, quase dez anos após a primeira ocupação por UPP (na Favela Santa Marta em Botafogo), o que se vê é um projeto em franca decadência. Seus objetivos iniciais (como as UPPs sociais) nunca foram efetivamente postos em prática e até mesmo os

25LEITE, Márcia Pereira. op. cit. p. 380.

26PACHECO DE OLIVEIRA, João. op. cit. p. 136.

indicadores de violência urbana que haviam apresentado uma melhora, já decaíram e, novamente, são alarmantes.²⁷

Inserida implicitamente no projeto de UPP Social, além de suprir carências e emergências da população favelada, como já comentado, havia a intenção de “reeducar” essas pessoas de acordo com a lógica social do “asfalto”. A esse respeito comenta Márcia Leite:

“Não se trata apenas de carências e emergências, mas também de constituir o *favelado* em futuro cidadão, disciplinarizando-o para que ‘tire a *favela* de dentro de si’ – como mencionado por um comandante de UPP em pesquisa de campo – e, assim, faça as escolhas certas em termos de demandas a fazer ao Estado, sobretudo aquelas que viabilizem práticas sociais, condutas, formas de sociabilidade integradas à cultura e às normas dominantes, civilizadas enfim. Os dispositivos de disciplinarização são muitos: discursos, regulamentos, medidas administrativas e atividade policial que reprimem o que é considerado não civilizado (como bailes funk, música alta, encontros e festas nas ruas, etc.); assim como atividades filantrópicas que valorizam e estimulam as formas de sociabilidade consideradas aceitáveis; e, por fim, a desconsideração de suas reivindicações e movimentos e intervenções mais ou menos diretas em organizações de base.” (LEITE, 2012, 380)

Esse é o principal ponto da política das UPPs que interessa a este trabalho, pois, surpreendentemente (ou nem tanto assim), foi exatamente aí onde esta foi mais efetiva, na repressão ao “não-civilizado”, na repressão às expressões culturais das favelas. Neste quadro, identificamos o funk sendo, novamente, uma das maiores vítimas, posto que grande parte dos bailes foram identificados como desviantes da conduta “de bem” e foram fechados ou tiveram sua capacidade e duração drasticamente reduzidas.

Neste sentido, é possível mais uma vez reconhecer a lógica estatal de que jovens negros e favelados devem ser aprisionados e eliminados, já que são supostos traficantes. Sendo o funk “a forma de lazer e o ritmo que identifica esse segmento social, então se tem jovem, negro favelado=traficante = funkeiro. No resultado final = coisa de bandido” (ZACCONE, 2007. apud LOPES; FACINA, 2012)

A estratégia de fechamento e controle de bailes adotada pelas UPPs criou uma diferenciação nítida entre bailes *de* favela e bailes *na* favela. O relato de Dennis Novaes durante suas vivências de campo retrata bem esta distinção:

“À medida que entrevistava e me aproximava de alguns MCs e DJs sempre me perguntavam se eu havia conhecido um baile *de* favela. Quando eu dizia que havia ido algumas vezes à Chatuba a resposta era unânime e pode ser resumida em “Chatuba? Mas lá agora tem UPP! Isso não é baile *de* favela, você tem que ir num baile de favela de verdade!” A frequência com que esse

²⁷<https://oglobo.globo.com/rio/numeros-da-violencia-do-rio-retornam-patamares-antiores-implantacao-das-upp-s-21274006>

diálogo ocorria não era banal. Meus interlocutores queriam dizer que, se eu estava interessado em entender o proibidão, não poderia deixar viver essa experiência. Ao mesmo tempo, demarcavam uma clara distinção entre as favelas com UPP e as demais.” [grifo meu] (NOVAES, 2016, p. 24)

A instituição das UPPs criou esta diferença entre os bailes de suas regiões de atuação e o restante, pois o poder público adentrou nelas, por intermédio das forças policiais, criando regras e condições para uma das escassas opções de lazer da população jovem favelada. Em contrapartida, não foi oferecido qualquer benefício aos organizadores e frequentadores que justificasse este tipo de medida. Sendo assim, os autores e o “contexto performático com os quais aquela música dialogava”²⁸ foram afastados de seu próprio *habitat*.

À vista disso, a preposição que indicava “posse” e “pertencimento” (“de”) perdeu espaço para outra com mero viés apontador de localização geográfica (“em”).²⁹ Os bailes, como o da Chatuba, são considerados perdidos pelo universo do funk e, portanto, são bailes *na favela*

Como de costume em questões relacionadas ao funk, a autorização, fiscalização e outros assuntos relacionados ao baile cabem, primordialmente, às forças de segurança pública, conforme relatou o DJ Byano (morador e frequentador do baile da Chatuba) à Dennis Novaes:

“Segundo Byano havia nos contado, o antigo comandante da UPP local era o principal empecilho a qualquer tentativa de retorno do evento: ‘(...) chegou esse tal de Ludolf [comandante da UPP] e aí...se tu botava música alta dentro de casa ele entrava lá dentro e desligava teu som. Esse aí era brabo mesmo. Hoje em dia ele não ta mais aqui, graças a Deus, ta lá na Vila Kennedy. (...) Porque o cara é totalmente ditador, totalmente escroto. Falava que não gostava de funk por ele ser evangélico, pererê...falava na cara dura mesmo ‘você pode trazer qualquer documento que você quiser, quem não quer o baile aqui sou eu!’ Complicado...’” (NOVAES, 2016, p. 28)

Os motivos das perseguições aos bailes não se distinguem muito dos da perseguição aos funkeiros. Ainda assim, cabe ressaltar como grande parte das justificativas para tal caçada é infundada. Especialmente, se levarmos em consideração que muitas outras festas no “asfalto” possuem características semelhantes e não são coibidas, nem de perto, com a mesma intensidade. Não faltam exemplos na noite carioca de festas e bares frequentados por jovens de classe média, onde há abuso de substâncias entorpecentes (lícitas e ilícitas), coreografias sensuais sendo performadas por adolescentes, controle ineficiente da entrada de menores de idade e músicas sendo executadas em volumes altíssimos até tarde da noite. Todavia, raras são as vezes em que há fiscalização rigorosa por parte das autoridades responsáveis.

²⁸NOVAES, Dennis. **Funk Proibidão: Música e Poder nas Favelas Cariocas**. Rio de Janeiro, 2016. p. 24.

²⁹Ibid. p. 24

Curiosamente, além de todos os fatos narrados acima, festas com a temática funk têm se consolidado cada vez mais no cenário noturno das classes média e alta. Nestes eventos - que ocorrem em espaços nobres da cidade, tanto no Centro quanto na Zona Sul e que cobram preços nada populares para entrada - não são apenas tocados proibidões, putarias e todas as outras vertentes do funk, como é recriado todo o ambiente de um baile de favela (a partir da interpretação estereotipada dos produtores das festas, é claro). Estas festas, assim como a maioria das que ocorrem nestes ambientes, não sofrem com repressão estatal ou são responsabilizadas por ofender os bons costumes e a moral da sociedade.

Fica claro, portanto, que o que incomoda não é o funk propriamente dito, mas quem e onde ele está sendo consumido. Vemos que a perseguição está relacionada ao CEP dos bailes e não às práticas que lá ocorrem. Sendo consumido por jovens de classes sociais abastadas em festas com preços de entrada altíssimos, o funk deixa de ser um problema.

Essa consideração traz à tona o poder do funk para despertar um imenso interesse da juventude de classe média e alta. A partir deste interesse, a indústria cultural (sem entrar em conflito com o Estado) se apropria das músicas, do estilo e até mesmo da estética dos bailes para vender um produto rentável e palatável a seu público alvo.

Os bailes *de* e *na* favela, por outro lado, não merecem, de acordo com as políticas e práticas implementadas pelo Estado - especialmente nas figuras da polícia e das UPPs - ser tratados sob a viés cultural. Afinal de contas, eles ocorrem em território inimigo para pessoas que não merecem acesso nem mesmo a serviços básicos de qualidade, muito menos a entretenimento e cultura. Isto posto, é evidente como as UPPs e a polícia gerenciam o *medo* da sociedade hegemônica para com a favela, enquanto geram *medo* na população favelada.

A partir do contexto histórico debatido no tópico anterior e a forma das políticas públicas analisadas no presente tópico, é possível compreender como foi construído o conceito de 'medo' que a sociedade predominante sente da favela. A extrema militarização do Estado para combater o comércio varejista de drogas ilícitas aliada às coberturas jornalísticas de cunho sensacionalista (muitas vezes escondidas sob o véu da imparcialidade) da mídia corporativa foram determinantes para a escalada do sentimento de ameaça proveniente daqueles espaços que a sociedade hegemônica preferiria não ver.

É neste cenário que surge o principal papel da polícia e, atualmente, das UPPs: gerir o medo da sociedade do asfalto para com a favela. Ou seja, o sentimento social de insegurança

acarretou no clamor para a resolução dos conflitos e responsabilização dos subalternos. As UPPs emergiram, portanto, como a resposta do Estado para restabelecer a ordem - por meio da contenção e não da aproximação dos favelados - e, com isso, a sociedade hegemônica retomar seu próprio e excludente caminho de progresso. A gestão do medo na sociedade predominante não é, propriamente dita, uma inovação ou uma novidade no Brasil. Na realidade, é possível traçar um paralelo muito intenso entre o medo atual e o existente na sociedade hegemônica à época final do período monárquico, por volta de 1880.

A alta sociedade daquela época estava apreensiva com as sucessivas insurreições dos negros escravizados. Havia, na realidade, um grande temor de que estas descambassem em uma revolução aos moldes da que havia ocorrido décadas antes no Haiti³⁰. O medo de que o Brasil sofresse com uma ruptura similar assolava o imaginário da alta sociedade da época e resultou na intensificação dos debates e das movimentações para que a transição da condição da população negra de escrava para liberta ocorresse pautada na “harmonia e integração sócio-racial”³¹. Ou, em outras palavras, que a população negra mantivesse sua condição subalternizada frente às elites, ainda que com a condição de liberdade.

O livro “Onda Negra, Medo Branco” de Célia de Azevedo é um marco na historiografia brasileira devido a forma como narra o período abolicionista no Brasil. A abolição, segundo a autora, teria sido um processo de racionalização do medo branco em face da ameaça negra, muito parecido com o processo de instauração das UPPs no Rio de Janeiro. A passagem a seguir ilustra bem o sentimento das elites à época:

“Contudo, em função do crescimento daquele mesmo movimento cuja imprevisibilidade parecia ser objeto particular de seus temores, os abolicionistas de São Paulo viram-se na contingência de reformular e radicalizar suas propostas. Ao mesmo tempo faziam questão de proclamar a sua condição de dirigentes máximos do processo de extinção da escravidão, ressaltando porém que não se responsabilizavam pelas violências então em curso. Pelo contrário, enfatizavam, seu objetivo era a harmonia e a integração sócio-racial, para que os negócios da província retomassem o desenvolvimento e alcançassem o tão sonhado progresso.” (AZEVEDO, 1987, p. 220)

Voltando à realidade atual, podemos atentar para como o medo não é exclusivo da sociedade hegemônica. Na realidade, o medo pode ser compreendido como o afeto político predominante de ambos os lados. Por um lado, a UPP gere o medo da ameaça da favela

30 A Revolução Haitiana, também conhecida por Revolta de São Domingos (1791-1804), foi um período de conflito brutal na colônia de Saint-Domingue, levando à eliminação da escravidão e à independência do Haiti, tornando-o a primeira república governada por pessoas de ascendência africana.

31 AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. **Onda Negra, Medo Branco**; O Negro no imaginário das elites - Século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 220.

sentido pela sociedade predominante, enquanto, simultaneamente, gera medo na população da favela.

Destarte, podemos identificar uma nova função do Direito Penal dentro do Estado Neoliberal, a de remediar a insegurança material - característica deste modelo de Estado pautado na desregulamentação econômica. Extinguem-se medidas sociais de combate ao desemprego, sendo adotadas em seu lugar medidas penais, onde os objetos de criminalização são novamente os negros e pobres, representados pela figura dos funkeiros. O Estado Neoliberal calça a mão invisível com a “luva de ferro” (WACQUANT, 2001, p. 82. apud CYMROT, 2011, p. 194)

Neste contexto, o funk tornou-se um conveniente bode expiatório. Acusá-lo de incitar os jovens a trabalhar nas estruturas do varejo do comércio de drogas e estimular a sexualização precoce, é muito mais simples do que reconhecer que estas são consequências decorrentes de um modelo econômico - adotado pelo próprio Estado - que estimula a exclusão e condiciona o acesso à educação ao poder aquisitivo, por exemplo. A retórica do ‘medo’, portanto, retira do Estado esta responsabilidade e a joga nas costas do funk.

Por fim, é necessário atentar para mais um aspecto. Se por um lado, a decadência das UPPs fez os indicadores de violência voltarem a disparar (conforme abordado anteriormente), por outro, alguns bailes de favela voltaram a emergir. Junto com a volta deles é possível identificar, como de praxe, uma cobertura jornalística depreciativa e que aborda apenas o viés criminal.

Exemplo interessante foi ao ar na edição do feriado de finados de 2017 do Jornal Nacional transmitido pela Rede Globo de Televisão. Nas imagens da reportagem - filmadas pelo helicóptero da emissora - foram exibidos alguns traficantes portando fuzis no meio do baile da Vila do João no Complexo da Maré.

É curioso atentar para a forma como tal notícia é construída. Logo na segunda frase já é possível identificar o caminho que a notícia tomará: “E às 6h30 ainda dava para ver muita gente bebendo, dançando e exibindo armas de guerra.”³² Da forma como é desenvolvida, tem-se a impressão, em primeiro lugar, de que beber e dançar até as 6h30 (em um feriado) seria uma atitude condenável aos valores e bons costumes da sociedade que assiste ao jornal. E, em segundo lugar, a ideia de que todos ali presentes estariam “exibindo armas de guerra”.

³²<http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2017/11/imagens-mostram-trafficantes-com-armas-de-guerra-em-ba-ile-funk-no-rio.html>

Em conclusão, observamos como a perseguição ao funk é, de fato, uma perseguição aos jovens negros e moradores de favelas. Se bem compreendidos, os argumentos tratados neste capítulo demonstram como há, por parte do Estado, da mídia corporativa e da sociedade hegemônica um grande temor para com o desvio destes jovens de seu propósito social estabelecido que se resume a ser uma força de trabalho desqualificada e inerte.

CAPÍTULO 2: DO QUE TEM MEDO O ESTADO QUANDO PERSEGUE O FUNK?

No último capítulo, foi construída e debatida a narrativa de perseguição ao funk e como esta se desenrolou para que chegássemos ao estado de repressão atual, sob a tutela das UPPs. Neste contexto, entendemos como o medo possui um viés dúplice, ou seja, para que possa *gerenciar* o medo da sociedade hegemônica, *gera* medo na sociedade da favela.

O medo emergirá novamente no presente capítulo. A tentativa será, no entanto, de compreender o medo real (em contraposição ao declarado oficialmente) do Estado para com o funk e a população jovem subalternizada. No primeiro tópico, será abordado como e porque o Estado persegue determinados setores e grupos da população, utilizando para tal a lógica da segurança pública. Já no segundo, será tentado estabelecer a lógica e a realidade discursiva do funk, a partir do entendimento de que este está pautado em um determinado modo de vida.

2.1 O que se oculta sob a “ideologia” da segurança pública? A perseguição à determinado setor da população

*“Araçá Azul fica sendo
O nome mais belo do medo
Com fé em Deus
Eu não vou morrer tão cedo”
(VELOSO, Caetano, 1972)*

As práticas estatais apresentadas no último capítulo escancararam a forma como a (r)existência do funk nas favelas cariocas até os dias de hoje é uma conquista. No entanto, a questão que continua sem resposta é o porquê do Estado tratar um estilo musical e um movimento cultural desta maneira. Por que o funk é vítima de ataques tão violentos? O que é possível encontrar por trás do discurso da segurança pública utilizado como justificativa oficial para tais atos?

Para tentar responder a essas questões será necessário fazer uma análise criminológica do contexto da segurança pública no Brasil, mais especificamente, no Rio de Janeiro.

Antes de mais nada, para compreender as práticas de repressão estatal, é indispensável entender que o sistema penal não só reproduz e produz desigualdades aos grupos subalternizados, como também propõe privilégios e vantagens sistêmicas³³ às elites (brancas em sua esmagadora maioria). Ele, parte de um sistema global de controle social³⁴, é utilizado como ferramenta de conservação da realidade social vigente. Há, portanto, razões econômicas para manter a desigualdade entre as diferentes classes.

Esta tendência de práticas estatais revela a alteração do modelo de Estado e concepção de políticas públicas, iniciada nos EUA. O ideal de um Estado que buscava reduzir as desigualdades por meio de redistribuição de recursos obtidos no mercado (Estado do Bem-Estar Social) é substituído por uma política repressiva de perseguição e encarceramento das camadas pobres (em sua maioria negras) da sociedade (WACQUANT, 2008, p. 59. apud FACINA, 2013, p. 61). Nesta lógica, o seguro coletivo contra os riscos de colapso social é privatizado³⁵. Este, deixa de ser compreendido como um direito comum e se torna um privilégio condicionado ao poderio financeira individual.

Tal mudança se deve ao fato de transformações mercadológicas surgidas a partir do final da Guerra Fria, quando a incorporação destas camadas ao mercado de trabalho se torna inviável. Este modelo estatal passa a ser conhecido como Estado Penal e encontra grande aporte nos ideais neoliberais. Neste sentido, compreende Vera Malaguti que “O ideal de pureza da pós-modernidade passa pela criminalização dos problemas sociais.”³⁶

O advento deste modelo de estado no Brasil³⁷ ocorre a partir da década de 1990, quando as operações policiais de combate ao “tráfico de drogas” e o crescimento da população carcerária atingem níveis nunca antes experimentados por aqui. Coincidentemente (ou nem tanto), a caçada policial ao funk foi iniciada nesta mesma época, a partir do fatídico “arrastão” de 1992 e a construção do medo aos funkeiros, conforme já abordado no item 1.1.

33 OLIVEIRA PIRES, Thula Rafaela de. **Criminologia crítica e pacto narcísico**: por uma crítica criminológica apreensível em pretuguês. Em: Revista Brasileira de Ciências Criminais. vol. 135. ano 25. São Paulo: RT, set. 2017. p. 549.

34 CYMROT, Danilo. *A Criminalização do Funk sob a Perspectiva da Criminologia Crítica*. São Paulo, 2011. p.

154.

35 BATISTA, Vera Malaguti. **O medo na cidade do Rio de Janeiro**: dois tempos de uma história. Rio de Janeiro: Revan, 2003. p. 82.

36 BATISTA, Vera Malaguti. op. cit. p. 79.

37 Sem jamais ter sido precedido por uma política de Bem-Estar Social.

Neste ponto, identificamos outra característica típica do Estado Penal, a emergência da mídia corporativa como agente do sistema penal. A partir da narrativa do “arrastão”, por exemplo, é evidenciada a forma como esta desempenha um papel, não de resistência, mas de manutenção das estruturas vigentes de dominação e repressão estatais.

A este respeito Eduardo Baker é preciso:

“A mídia corporativa opera a favor de determinadas estruturas de poder que atuam no sentido de manter o *status quo* da dominação simbólica e econômica. Acoberta suas violações de direitos. Expõe e por vezes inventa as violações por parte de seus opositores. Para seu funcionamento enquanto aparato ideológico de Estado, a mídia não precisa de uma coerção ou pressão constante por parte do governo. A ideia de que uma *ley de medios* no Brasil seria para condicionar a atuação da mídia corporativa se baseia na ficção de que sua atuação hoje em dia é livre e desimpedida.” (BAKER, 2013, p. 20)

Identificamos como este tipo de atuação midiática trabalha em benefício do chamado Estado de Polícia. De acordo com Zaffaroni, o Estado de Polícia sempre existe no âmbito do Estado Nacional e, está em constante disputa por espaço com o Estado de Direito. Os avanços e retrocessos do poder punitivo, portanto, estão relacionados ao embate entre estas duas partes do Estado Nacional. O Estado de Direito seria o mantenedor das liberdades, em contraponto ao Estado de Polícia que visaria a manutenção do poder repressor e punitivo do próprio sistema penal (ZAFFARONI, 2011. apud BAKER, 2013).

No campo de atuação do Estado Penal, não é tarefa das mais árduas perceber que crimes cometidos por camadas subalternizadas - em sua grande maioria de cunho patrimonial - são os mais perseguidos pelos aparatos de controle social. A partir de rápida análise dos gráficos reunidos pelo Nexo Jornal, colhidos do Infopen 2014, é possível concluir que a maioria dos presos brasileiros são negros (67%)³⁸. Levando em consideração também o fato de que entre os 10% mais pobres do país 75% são negros (segundo o PNAD³⁹), compreendemos como etnia e classe social determinam a suscetibilidade (ou imunidade) ao ingresso no sistema carcerário, abastecido pelas condenações e prisões reguladas pelo sistema penal vigente.

Tal constatação é inquietante, tendo em vista que as condutas ilícitas descritas anteriormente, são bem menos danosas social e moralmente do que as cometidas pelos

38 Disponível em:

<<https://www.nexojornal.com.br/grafico/2017/01/18/Qual-o-perfil-da-popula%C3%A7%C3%A3o-carcer%C3%A1ria-brasileira>>

39 Disponível em:

<<https://exame.abril.com.br/economia/o-tamanho-da-desigualdade-racial-no-brasil-em-um-grafico/>>

detentores de poder. Estas (também conhecidas como crimes de colarinho-branco), contudo, são funcionais para o processo de acúmulo de capital e gozam, portanto, de uma imunidade implícita, seja pela utilização da corrupção ou pela posição social e, muitas vezes, racial privilegiada do sujeito .

Neste sentido, atesta Danilo Cymrot:

“Criminosos de colarinho-branco, desta forma, estão menos vulneráveis ao sistema penal do que o pequeno traficante, que desafia abertamente o *sistema* com um fuzil na mão.” (CYMROT, 2013, p. 90)

Assim sendo, o sistema penal deve ser compreendido como reprodutor de desigualdades. Por este motivo, ele é sempre aperfeiçoado de forma rasa e sem chegar à real causa da marginalização social, que seria a própria estrutura da sociedade capitalista neoliberal.

Dentro da lógica do punitivismo estatal, por conseguinte, o crime é uma ferramenta para a manutenção da estabilidade política e econômica. Neste sentido, ele, além de legitimar a violência estatal, oculta os reais problemas das classes subalternas, guiando sua hostilidade ao encontro de sua própria classe social e para longe dos reais responsáveis por suas mazelas e dificuldades.

Uma vez apresentada a forma de atuação do sistema penal para com as diferentes esferas da sociedade, é importante demonstrar a maneira como o sujeito a ser perseguido é construído e sutilmente posicionado pelo Estado de Polícia (com auxílio dos aparatos midiáticos corporativos) no imaginário popular. Esta construção passa diretamente pelo “processo de demonização do tráfico”⁴⁰ e estereotipização dos moradores de favelas, quando estes são relacionados indistintamente à estrutura do comércio varejista de drogas ilícitas.

A partir da década de 1990, com crescimento do desemprego e, conseqüentemente, da pobreza, aliado à vontade de manutenção dos privilégios por parte dos detentores de poder, a população subalternizada deixou de ser considerada reserva de mão-de-obra e passou a ser vista como uma massa sem destino precisando ser isolada e controlada. (BAUMAN, 1998. *apud*. BATISTA, 2003, p. 82)

Sem emprego e, por conseguinte, excluída do consumo - em uma sociedade onde o consumo é tratado como o grande objetivo coletivo - a camada subalternizada da população se

40 BATISTA, Vera Malaguti. op. cit. p. 104.

torna um alvo atrativo para o modelo de Estado Penal adotado no Brasil à época. Neste sentido, Bauman (1998, pp. 25-57.) compreende que

“Os consumidores falhos são os novos demônios, isolados em guetos [ou favelas] criminalizados e clientes potenciais do poder da ‘indústria da prisão’ de Nils Christie.” (apud BATISTA, 2003, p. 83.)

Desta forma, conclui Bauman (1998, pp. 25-57. apud BATISTA, 2003, p. 83):

“[...] a combinação de estratégias de exclusão, criminalização e brutalização dos pobres impede a condensação de um sentimento de injustiça capaz de reberlar-se contra o sistema. As políticas públicas se convertem em ‘administração tecnocrática da desigualdade de riscos’.”

É neste contexto, portanto, que a figura do traficante negro, jovem, favelado, desumano e funkeiro começa a ser moldada. As intensas coberturas midiáticas sensacionalistas reforçaram e reforçam até hoje este padrão de principal inimigo da sociedade “de bem” com fotos, vídeos e entrevistas - intensificando o ódio e o medo.

Na seara da “Guerra às Drogas”, identificamos um novo problema decorrente das coberturas midiáticas e da gênese do traficante negro e perigoso: o usuário branco. O jovem de classe média ou alta quando, em raríssimas exceções, encaminhado à delegacia por porte de droga ilícitas é, normalmente, enquadrado como usuário e assina um termo de compromisso para comparecimento em Juizado Especial Criminal.

Por outro lado, o jovem de classe baixa (muitas vezes negro), salvo poucas exceções, é conduzido à delegacia, enquadrado como traficante de drogas e detido. Muitas vezes, as quantidades apreendidas são semelhantes em ambos os casos e, mesmo assim, o jovem negro de classe baixa recebe tratamento depreciativo.

A conclusão do delegado de Polícia Orlando Zaccone (2007) ao analisar os números de flagrantes por tráfico de drogas nos diferentes bairros da cidade, exemplifica bem esta dicotomia:

“A título de ilustração, em 2005 os flagrantes de tráfico de drogas efetuados apenas na Delegacia de Bangu, bairro localizado na Zona Oeste da cidade, foram superiores aos números de todos os flagrantes realizados em todas as Delegacias de Polícia localizadas na Zona Sul da cidade.” (apud BATISTA, 2013, p. 35)

A mídia corporativa (como de costume) também cumpre um papel relevante nestes casos. Não é incomum lermos notícias de “jovens usuários de classe média” flagrados com grandes quantidades de drogas ilícitas. Por outro lado, “traficantes de favelas” são presos com quantidades iguais ou menores que os citados anteriormente.

A partir deste modelo específico de opositor à paz pública, o Estado passa a legitimar o trancafiamento, a tortura e a chacina da população jovem, negra e/ou favelada da cidade. O restante da população, já intensamente alienado e consumido pelo medo e o racismo, oferece nenhuma ou pouquíssima resistência a estas medidas macabras.

Em decorrência direta disso, toda manifestação que provoque a aglomeração dessa parcela da população ou retrate, de qualquer maneira, a violência e o medo que as camadas abastadas preferem ignorar, por mais semelhante que seja de hábitos ou manifestações de outras camadas sociais, é passível de perseguição e criminalização.

É neste cenário que o funk e o baile funk se tornam frutos de perseguições policiais (executivas), judiciais e legislativas, já que são a música mais popular e o espaço de lazer dos potenciais inimigos. Desta forma, narrar a vida bandida, o cotidiano da favela e os valores próprios desta sociedade se tornam condutas criminosas. Dos escritores e intérpretes é retirado, portanto, o rótulo de artistas e colocado o estigma de criminoso.

Adrian Facina (2013, p. 68) afirma, a partir deste ponto de vista, que

“Cantar “como se fosse” bandido vira “ser bandido. Narrar histórias se torna confessar crimes. A permissão de narrar, assim como as definições do que é ou não proibido também não está distribuída igualmente na sociedade”

Com o intuito de compreender de que maneira as condutas relacionadas ao funk são proibidas, precisamos atentar, primeiramente, para o fato de que não existe proibição natural ou atemporal. O que é considerado crime hoje pode não o ser amanhã. E o que hoje é uma conduta social normal pode ter sido crime ontem. Consumo de drogas, aborto e casamento *gay* são exemplos válidos desta volatilidade das condutas criminalizadas.⁴¹

Além disso, é válido ressaltar como a aceitação de condutas está diretamente relacionada ao poder que determinado grupo possui de instituí-las, ou não, ao conjunto social.⁴² A instabilidade na imposição deste poder, no decorrer do tempo e da história, é que possibilita mudanças na receptividade social destas mesmas condutas.

Finalmente, é importante destacar como nas sociedades complexas podemos identificar (dentro de uma mesma cidade, por exemplo) nos diferentes grupos, modos de vida diversos, com aceitação de condutas distintas. Esta distinção de condutas sob o mesmo espaço,

41 FACINA, Adriana. **Quem tem medo do “proibidão”?** Em: Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk. BATISTA, Carlos Bruce (Org.) Rio de Janeiro: Revan, 2013. p. 51.

42 Ibid. p. 52.

no entanto, pode gerar conflitos e disputas a partir do estranhamento e da não aceitação desta estranheza.

Seguindo essa lógica Gilberto Velho afirma que

“[...] o que nos é familiar nem sempre é conhecido, podendo existir uma radical descontinuidade entre o Eu e o Outro no mundo urbano. Em contextos de crise social, essa descontinuidade pode significar ainda o temor desse familiar desconhecido transformado em ameaça pela força de estigmatizações que podem criar muros invisíveis, mas de grande eficácia simbólica e política.” (apud FACINA, 2013, p. 54)

A aceitação das condutas relacionadas ao funk é, provavelmente, uma das maiores e mais intensas disputas na esfera cultural e criminal da sociedade carioca contemporânea. Uma ótima ilustração para tal afirmação é o horror provocado pelo funk de contexto, popularmente conhecido como “proibidão”.

Reconhecer na cidade do Rio de Janeiro alguma outra manifestação cultural que provoque tamanho choque e revolta é uma tarefa penosa. Não são raros, nem escassos os casos de caçada policial e, até mesmo, de prosecution criminal a artistas que cantam este subestilo do funk.⁴³ Mas o que se oculta por trás desta censura?

Oficialmente, temos sempre a justificativa de instigação da violência. Esta explicação, no entanto, não é satisfatória, tendo em vista que não são poucas as produções culturais que narram histórias e fatos de forma tão violenta quanto ou mais que os próprios MCs. Curiosamente, estas produções não são vítimas de censura, perseguição ou represálias. A este respeito aduz Adriana Facina (2013, p. 55):

“Outras produções culturais narram coisas muito semelhantes e são amplamente sancionados (sic) pelo Estado, pela mídia corporativa, pela indústria cultural e por setores conservadores da sociedade. Um exemplo, entre tantos, que poderíamos citar aqui, é o filme *Tropa de Elite*, dirigido por José Padilha e lançado em 2007. Recorde de bilheteria, aclamado por crítica e público, o filme tem como herói um policial que age contra a lei, inclusive cometendo o crime de tortura.”

Portanto, compreendemos que o problema não está relacionado à temática ou à romantização de elementos, condutas ou pessoas violentas. O problema está no local e no

43 Em 2010, quatro MCs foram levados à DRCI (Delegacia de Repressão aos Crimes de Informática) para prestar esclarecimento acerca das letras de suas músicas que, supostamente, faziam apologia ao “tráfico de drogas” Disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/rio/policia-apresenta-funqueiros-presos-por-causa-de-proibidoes-2910401>>

sujeito de onde esta fala vem. Assim como no fechamento dos bailes de favela pelas UPPs, o problema aqui é o “CEP” em que os interlocutores estão situados e o fato destes interlocutores não possuírem, na visão do Estado Penal, o direito de fala e manifestação.

Tratando mais especificamente da prosequção penal, é possível perceber como os ataques ao funk, nesta esfera, provém do eixo do obsceno (ofensa aos “bons costumes”) e do eixo da apologia (ofensa a ordem).⁴⁴ Curiosamente, esta última está tipificada penalmente e é muito recorrente nos inquéritos e processos contra MCs. Antes de pontuar questões a respeito dos casos concretos onde os MCs são acusados deste crime, é importante discutir a validade e constitucionalidade de ambos os eixos.

Neste sentido, é fundamental reconhecer o direcionamento constitucional de defesa à liberdade de expressão. Como foi escrita e promulgada em um contexto de pós-ditadura, a Constituição Federal de 1988 trouxe diversas cláusulas para resguardar tal direito e vedar a censura, tão difundida e traumática para a sociedade brasileira durante os anos do regime ditatorial.⁴⁵

O *caput* do art. 220 da CRFB de 1988, portanto, disciplina *in verbis* “Art. 220. A manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer restrição, observado o disposto nesta Constituição.” (BRASIL, 2013, p. 153)

Apesar de alguns “problemas”, como Nilo Batista identifica em seu artigo, de um modo geral o texto constitucional é bem enfático e claro na defesa à liberdade de expressão e proteção às expressões artísticas. Mesmo assim, à exemplo das perseguições políticas das ditaduras e da primeira República, o Rio de Janeiro e o Brasil revivem as velhas perseguições às manifestações culturais, especialmente de origem negra e pobre, desta vez materializadas na caçada ao funk.

O exemplo mais recente e abrangente desta acossa pelo eixo do obsceno, veio da Ideia Legislativa nº 65.513 intitulada de “Criminalização do funk como crime de saúde pública a criança aos adolescentes e a família”, que alcançou, no período de 21/01/2017 a 16/05/2017, mais de 20 mil assinaturas favoráveis no portal e-Cidadania do Senado Federal. Nela, o proponente, identificado como Marcelo Alonso, defendia a instituição do funk como

44 BATISTA, Nilo. **Sobre a criminalização do funk carioca**. Em: Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk. BATISTA, Carlos Bruce (Org.) Rio de Janeiro: Revan, 2013. p. 187.

45 BATISTA, Nilo. op. cit. pp. 188-189.

“Crime de saúde pública”. De acordo como o autor, os bailes funk são locais de “recrutamento” com o intuito de “atender criminosos, estupradores e pedófilos a prática de crime contra a criança e o menor adolescente”⁴⁶

A Ideia foi encaminhada à Comissão de Direitos Humanos e Legislação Participativa do Senado Federal e distribuída para o Senador da República Romário Faria. Diante do absurdo que seria a criação de um novo tipo penal para criminalizar um movimento cultural, o Senador prontamente rejeitou a proposta.

Não cabe aqui, analisar o teor da supracitada Ideia Legislativa, já que esta já foi considerada “drástica” e incoerente pelo próprio Senado Federal. No entanto, o que chama a atenção neste episódio é o massivo apoio popular (21.985 manifestações, precisamente) que uma proposta tão extrema e violenta recebeu. Este acontecimento escancara como grande parte da sociedade brasileira ainda tem medo e responsabiliza o funk por nossos (gravíssimos) problemas sociais e continua enxergando na criminalização deste uma solução para tais questões.

Buscando atentar para o eixo da apologia, mais especificamente, a tipificação penal de apologia (art. 287, CP), é de suma importância perceber que toda obra de arte já possui proteção constitucional contra a censura, conforme abordado anteriormente. Desta forma, não há como falar na constitucionalidade de um tipo penal que veda, de qualquer maneira, a execução irrestrita da liberdade artística.

Isto posto, Nilo Batista⁴⁷ adverte que há uma segunda questão relacionada a este crime, a evidente seletividade deste. É fato sabido que apesar das inúmeras condutas apologéticas que surgem diariamente em nossa sociedade, pouquíssimas são de fato levadas a juízo. Por conseguinte, as que restam processadas e trazidas para a esfera penal ficam a cargo do Ministério Público. Conhecendo a tendência de perseguição de condutas de nossa sociedade e de seus aparatos de controle, a suposição de que as classes subalternizadas seriam as principais vítimas desta repressão não é absurda. Ainda mais se considerarmos a tendência em curso de criminalização das condutas relacionadas ao funk.

Como já abordado anteriormente, são infinitos os exemplos de condutas que poderiam ser denominadas de incitação à violência ou ao tráfico de drogas e, à vista disto, serem enquadradas na tipificação penal de apologia. Ainda assim, o que se vê não é uma

46 Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/ecidadania/visualizacaoideia?id=65513>>

47 BATISTA, Nilo. op. cit. p. 197.

caçada a todo e qualquer discurso que aborde a violência ou mencione as drogas. O problema, novamente, está relacionado a *quem* está falando ou *tentando* falar.

À título de comparação, a banda de *rock* paulista, Titãs, canta, há quase 30 anos, uma música chamada “Polícia”⁴⁸. Esta, apesar de ter sido perseguida há época de seu lançamento, é tocada e aclamada em praticamente todo show da banda, sem que os artistas sejam levadas à delegacia para prestar esclarecimento sobre apologia à violência. Até mesmo o grupo *Planet Hemp*, apesar dos problemas no passado, hoje canta abertamente sobre maconha sem precisar prestar esclarecimentos para nenhuma autoridade policial ou judicial sobre apologia. Isto sem falar nos filmes e programas televisivos que remetem e, muitas vezes, enaltecem figuras de criminosos ou policiais torturadores sem receber qualquer resistência da sociedade e dos aparatos estatais de controle. Por outro lado, os MCs seguem sendo vítimas de perseguições e ataques, sempre os culpando por apologias e obscenidades.

Cabe ressaltar, que o intuito com os exemplos anteriores não é promover ou militar em favor da perseguição aos artistas, programas e filmes supracitados. Muito pelo contrário, o objetivo é demonstrar que não é papel do Estado intervir nas manifestações artísticas e como existem casos, na própria sociedade brasileira, em que artistas exercem plenamente seu direito de liberdade de expressão. Este, no entanto, não deve ser relativizado e outorgado apenas a artistas ou programas de determinadas classes sociais, este deve ser um direito universal.

Nesta perspectiva, Adriana Facina (2013, p. 68) é precisa:

“A questão da liberdade estética, da liberdade de criação artística me parece o centro dessa questão. Assumir um personagem é parte do fazer artístico, seja no cinema, na literatura, nas artes plásticas ou na música. Muita gente que admira obras de Hélio Oiticica, com suas homenagens ao bandido Cara de Cavalo na década de 1960, vê os MCs do *funk* proibido como vozes a serem caladas. Estes artistas, condenados a verem suas músicas assimiladas a um realismo jornalístico, não têm liberdade para encarar uma *persona*, uma máscara e assumir suas simpatias pelos criminosos, como fez Oiticica em outros tempos. Por mais que a arte busque mimetizar a realidade, ela recria, reinventa, ressignifica. Um exemplo disso é a prática de “contar vantagem” ou de usar o exagero para fins dramáticos ou cômicos, traços típicos da cultura popular e que também aparecem no proibidão.”

A partir deste ponto de vista, é indispensável ressaltar como a criminalização de um movimento cultural ou manifestação artística hoje, é motivo de vergonha para a justiça do Estado criminalizador amanhã. Não é dever do poder punitivo fazer uso de seu sistema penal para repreender artistas, ou, ainda pior, outorgar ao Judiciário a autoridade de determinar se

48 “Dizem que ela existe pra ajudar! Dizem que ela existe pra proteger! Eu sei que ela pode te parar! Eu sei que ela pode te prender! Polícia! Para quem precisa?” (TITÃS, 1986)

uma manifestação artística deve ser considerada arte ou crime⁴⁹. Este deve resguardar o direito de livre expressão artística conforme os dispositivos constitucionais e nada mais.

O professor Nilo Batista (2013, p. 203.) conclui brilhantemente a respeito da referida incumbência:

“[...] constitui relevantíssima tarefa, que só o Judiciário pode eficazmente cumprir, a proteção da criação artística contra toda sorte de censura, constrangimento ou manipulação de qualquer autoridade. Talvez aqui a única saída digna para nós, juristas, seria empregar o mesmo critério que começa a prevalecer no reconhecimento da etnia antropocentricamente fundamentado: é negro quem se sente e se declara negro, e é arte toda obra cujo autor pretendeu que fosse arte.”

Observamos, portanto, como o Estado se apropria dos seus aparatos de repressão para perseguir e criminalizar não apenas um estilo musical e um movimento cultural, mas toda uma parcela da sociedade. A segurança pública é utilizada como justificativa para caçar, prender e, até mesmo, matar jovens negros, funkeiros e favelados, que recebem o rótulo de traficantes de drogas, independentemente de qualquer prova de tal envolvimento.

O Estado não está preocupado em coibir representações violentas ou apologéticas quando persegue o funk. Muito menos está preocupado com a defesa à “moral e os bons costumes” da sociedade hegemônica. O problema reside, na realidade, no fato de que o “funk incomoda os beneficiados por assimetrias bastante arraigadas no sistema social brasileiro [...] principalmente, os interessados em perpetuar essas assimetrias na contemporaneidade.” (NOVAES; 2016, p. 104)

Por este ângulo, identificamos o poder da música e da narrativa funk em causar medo nos detentores do poder e maiores beneficiados das disparidades sociais. Essas realocam à vista da sociedade problemas, pessoas e perspectivas “[...]que práticas estatais de regulação e controle tentam apagar[...]”⁵⁰. Portanto, não é surpresa que o Estado - especialmente um Estado historicamente tão repressor dos subalternos - procure coibir estas representações e produções de novos sujeitos, que questionam e subvertem o papel atribuído a eles de figurantes sociais.

49 BATISTA, Nilo. op. cit. p. 202.

50 NOVAES, Dennis. *Funk Proibidão. Música e Poder nas Favelas Cariocas*. Rio de Janeiro, 2016, p. 104.

2.2 O funk como verbalização de um sentimento social: “a crônica do caos”

*“Oi, trabalhava de servente de pedreiro,
Flamenguista brasileiro, guerreiro, disposição,
Esculachado pela pátria mãe gentil,
Hoje porta um fuzil e tá no alto do...”
(MC TIKÃO, 2009)*

É impossível compreender a narrativa e o sentimento social implícitos ao discurso do funk, sem admitir o contexto de guerra vivido dentro das favelas cariocas. A adoção de um modelo de estado Penal, voltado para o punitivismo e o enfrentamento ostensivamente militar do “tráfico de drogas”, resultou em uma violenta política de exclusão e estigmatização dos moradores destas áreas.

O funk começa a ganhar seu espaço, coincidentemente, a partir da ampliação deste cenário opressor na cidade do Rio. Neste sentido, é importantíssimo ressaltar que tal realidade se distingue totalmente da vivida pela população do “asfalto”, ainda que moradora de bairros com índices de violência elevados. O crescimento da criminalidade agravou problemas sociais históricos de divisão da cidade, logo, não há como falar do discurso funk sem compreender que este provém de realidade totalmente distinta do restante da sociedade carioca. Realidade, não de extrema violência urbana, mas de *guerra*. Guerra da polícia contra os “traficantes”, guerra da opinião pública contra os favelados, guerra dos favelados contra si, guerra entre facções... Guerra *lato sensu*.

No entanto, é necessário compreender contra *quem* e *o que* esta guerra está sendo lutada e *por que* motivos ela foi instituída (conforme tentamos demonstrar ao longo dos capítulos). Tal necessidade se justifica no fato de o uso da palavra guerra poder justificar as mais nefastas políticas públicas, objetivando culpar as partes mais vulneráveis deste processo e eximir de responsabilidade os que mais se beneficiam desta situação. Logo, não é de interesse deste trabalho justificar ações estatais violentas, muito menos jogar toda a culpa no comércio varejista de drogas, sem compreender o porquê dele ter tomado tamanha proporção.

Isto posto, um trecho do texto “A Guerra” do MC Praga (2013, p.11) sintetiza perfeitamente o que é o sentimento da favela em relação à guerra no Rio de Janeiro:

“Na guerra somos igualmente vulneráveis, na guerra não existe justiça, nem direito, não existe lado certo, não existem escrúpulos, na guerra afloram todos

os sentimentos, principalmente o medo, que por sua vez é o pai de todos os erros, a guerra só é suportável quando nos apegamos à fé, fé muitas vezes compartilhada entre inimigos, inimigos que se parecem, inimigos da mesma cor, da mesma classe social, inimigos que creem nas mesmas coisas, inimigos que lutam por algo que desconhecem, que buscam um alvo que não tem forma, não tem rosto, inimigos que nem sequer acreditam na causa que defendem. O fogo consome ambos os lados, propagando um ódio bilateral. Numa sociedade movida pelo caos surgem hinos que são entoados por milhões de pessoas que se reconhecem na crônica do dia a dia: a crônica do caos.”

Este trecho ilustra com maestria a maneira como a situação de guerra divide a cidade do Rio de Janeiro. A “crônica do caos”, não coincidentemente o título deste tópico, deve ser compreendida como a grande virtude dos MCs e poetas do funk carioca. É por meio dela que os artistas alçam o magnífico poder unificador e abrangente de seu discurso, capaz de instituir uma nova forma de realizar política em nossa sociedade.

Antes de adentrar na questão do discurso propriamente dito, é necessário compreender como ocorre a construção da favela no imaginário popular e acadêmico e, de que maneira, estas percepções afetam a socialização e integração dos moradores das favelas no contexto da cidade. Assim sendo, é válido ressaltar como

“diferentes atores sociais, a partir das narrativas próprias a seus campos de atuação e formuladas em conjunturas específicas, produzem representações da favela como um outro, um território e uma forma de vida que, enquanto tal, não podem ter lugar na cidade.” (LEITE, 2012, p. 376)

O conceito de favela como conhecemos hoje foi fundado no seio de uma sociedade auto-declarada estrategicamente racial-democrática. Logo, as discussões sobre conflito de raça e formação de uma identidade afro-brasileira nunca tomaram as devidas proporções, a julgar do nosso contexto histórico escravocrata e racista. Assim, “poderíamos entender a favela como resultado de uma divisão racial que, no discurso hegemônico, opera de forma silenciosa.” (LOPES, 2009. p. 376)

A sociedade carioca opera amparada no mito da mestiçagem brasileira evitando, portanto, ser compreendida como racista. Neste sentido, Adriana Lopes (2009, p. 377) é precisa:

“O preconceito contra os sujeitos e o “lado de lá” da cidade parece não colocar em xeque o mito da democracia racial. É como se a hierarquização sobre determinados territórios da cidade não ameaçasse o mito da “sociabilidade carioca” que celebre a democracia e indistinção de “classes, cores e culturas”. Em uma cidade onde a mistura de raça é simbolicamente (re)atualizada, o discurso hegemônico silencia a referência à distinção de cores, substituindo-a pela distinção do local de origem - isto é, do local onde se mora.”

Para Márcia Leite, os termos favela e favelado devem ser interpretados como “categorias de nomação”⁵¹. Desta forma, estes rótulos são implementados graças às realações de poder existentes dentro de uma sociedade. Certos indivíduos, com elevado *status* social, detém o poder de determinar a identidade de outros (que não gozam do mesmo privilégio) e os estigmatizar visando a manutenção do controle social. (NOIRIEL, 2007. apud LEITE, 2012. p. 376)

Essa mesma sociedade que subjulga e diminui os jovens favelados, os acusando de falta de bom gosto, inferiores intelectualmente e subprodutos da indústria cultural, procura de todas as formas aumentar a distância entre a cidade-asfalto e as cidades-favela e dificultar o trânsito entre elas. Desta forma, são criados muros invisíveis entre os espaços e as classes sociais. De acordo com Bauman (1999, p. 129), a grande marca pós-moderna é a contraposição entre mobilidade para as classes altas (desenvolvimento tecnológico, meios de transporte, livre iniciativa e mercado, entre outros) e imobilidade para classes baixas (flexibilização dos direitos trabalhistas, subempregos, forte política anti-imigrantista, etc.). (apud CYMROT, 2011. p. 34)

Daí advém a necessidade de pensar as relações de poder e disputas internas de uma sociedade partindo da observação de espaços reais subjulgados e marginalizados. Só assim é possível compreender a “produção da cidade e de seus lugares a partir de agenciamentos diversos” (LEITE, 2012. p. 376). Apenas desta forma poderemos compreender as mazelas de um ponto de vista contra hegemônico.

Dito isto, é importante assimilar de que forma ocorre a atuação estatal dentro das favelas e como ela reflete nos pensamentos e produções artísticas provenientes destes espaços. Entender o que é o Estado para quem se encontra em meio ao “caos” (provocado por este) é fundamental para assimilar de que forma ele será retratado.

A primeira ponderação a ser feita nesta parte da análise, consiste em observar as margens espaciais e sociais do Estado para além da concepção de que estas seriam meros lugares de desordem, graças a não imposição de ordem estatal.⁵² Neste sentido, é atrelado ao Estado sua responsabilidade para com a não-incidência de seu poder nestas áreas. As margens

51 LEITE, Márcia Pereira. Da “metáfora da guerra” ao “projeto de pacificação”: favelas e políticas de segurança pública no Rio de Janeiro. Em: Revista Brasileira de Segurança Pública, v. 6, n. 2. São Paulo, 2012. p. 376

52 OLINGER, Marianna. Resenha: O Estado na Margem da Sociedade: para pensar as fronteiras da cidade. Rio de Janeiro, 2009. p. 1

seriam, portanto, “decorrência e implicação necessária do Estado, assim como a aceção é um componente necessário da regra” (DAS; POOLE, 2004. p. 4. apud OLINGER, 2009. p. 2)

Outra consideração importante a respeito da atuação estatal nas margens, está relacionada à exceção para preservação da soberania. Sob a prerrogativa de resgate da lei ou de manutenção desta, o Estado concede a si próprio a permissão “aberrante”⁵³ de suspendê-las em caráter emergencial. O que ocorre na prática, no entanto, é que, nestes contextos, muitas vezes há a inversão entre exceção e regra, quando práticas teoricamente excepcionais se tornam cotidianas.

Ainda em relação ao poder de exceção é válido aduzir

“que as práticas do Estado em zonas de emergência, ou Estado de exceção, não podem ser entendidas em termos de lei e transgressão, mas sim em termos de práticas que repousam simultaneamente fora e dentro da lei.” (OLINGER, 2009. p. 3)

Seguindo essa lógica, compreende-se como as práticas estatais em zonas marginalizadas transcendem a definição clássica do Estado enquanto ordenador das relações sociais. Este, quando adentra essas áreas, atua além de sua capacidade e atribuição constitucional e abstrata. Nas margens é possível reconhecer a real face do Estado repressor, que não aparece dentro de seu território de controle inquestionável.

É possível concluir, portanto, que o Estado, a depender de sua área de atuação (à margem ou não), possui papéis e práticas totalmente distintas. Estas resultam em tratamentos e concepções populares muito diferentes com, teoricamente, o mesmo Estado. Desta forma, é necessário compreender como é a atuação estatal em determinada área antes de reprovar ou aprovar determinados modos de tratamento desta população com o Estado e suas forças de atuação.

Retornando a discussão para o objeto de estudo deste trabalho - o funk - conclui-se como sem esta ponderação a respeito da prática estatal é quase impossível analisar e assimilar a narrativa das músicas, especialmente os ‘proibições’. Uma vez entendido o fato de que as populações da favelas são marginalizadas e, por este motivo, possuem uma concepção totalmente diferente de poder estatal e paraestatal, compreendemos o que pode levar um autor a bradar: “UPP filha da puta! [...] sai do Borel!”

53OLINGER, Marianna. op. cit. p. 3.

Diante disto, fica claro como para a população favelada, o Estado não é um ente abstrato que objetiva a manutenção do “bem geral”. O Estado que a favela conhece é violento, personificado na autoridade policial, que invade propriedades particulares sem obedecer a qualquer regra, que tortura e que mata.

Além de tudo isso, o Estado ainda legitima a tortura e o massacre. Vide o caso dos 74 PMs envolvidos na chacina do presídio Carandiru (SP) que tiveram, recentemente, suas condenações anuladas⁵⁴ ou o caso do pedreiro Amarildo que desapareceu na Rocinha (RJ) há quatro anos e, até hoje, a família não sabe sobre o paradeiro do corpo⁵⁵, nem recebeu indenização⁵⁶. Logo, pode-se concluir que tais práticas não são “pontos fora da curva” como costuma ser declarado publicamente. O Estado funciona perfeitamente de acordo com os seus ideais distorcidos e escondidos debaixo o viés constitucional.

Isto posto, não há como esperar de um poeta do funk que escreva e cante sobre as belezas e maravilhas do Rio de Janeiro, quando a cidade para ele é o reflexo de todas essas injustiças percorridas anteriormente. Neste ponto, cabe uma digressão, se morasse em uma favela em constante guerra, será que Vinícius de Moraes - o poeta da Bossa Nova - ainda cantaria sobre as belezas do Rio e da garota de Ipanema? Provavelmente, não. Dessa forma, como esperar dos artistas do funk que não cantem sobre ou ignorem as suas próprias vivências e realidades? Logo, ser cronista do caos não é uma opção, é inevitável.

Neste sentido, compreendemos como o funk possui caráter de vocalização de um sentimento social enquanto, simultaneamente, recria e reinventa todo o papel de inferioridade que a sociedade hegemônica insiste em atribuir à juventude favelada. O funk deve ser observado muito além do aspecto musical, ele é um discurso contra hegemônico de origem diaspórica que se apropriou de elementos diversos para se tornar único. Sendo assim, ele deve ser entendido como uma linguagem.

Adriana Lopes complementa:

“Assim, assumo que o funk é uma linguagem, resultante de um contínuo processo de incorporação e transformação, que conjuga novos elementos da cultura negra diaspórica às práticas locais. A musicalidade é uma das

54Disponível em:

<<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/10/02/de-74-pms-envolvidos-no-massacre-do-carandiru-58-foram-promovidos.htm>>

55Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2017/07/14/caso-amarildo-quatro-anos-depois/>>

56Disponível em:

<<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-07/quatro-anos-apos-morte-e-desaparecimento-de-amarildo-familia-nao-foi>>

'principais características dessa linguagem que desafia as fronteiras dos estados-nação com seus padrões de ética e estética."⁵⁷

O funk pode ser compreendido, portanto, como a grande linguagem de resistência dos territórios marginais da cidade do Rio de Janeiro no século XXI. Ele, apesar de toda sua heterogeneidade - explicitada pelas distintas vertentes do estilo - possui um caráter fundamental de identidade em comum, a chamada "raiz-favela" (LOPES, 2009).

Esta é a principal responsável pela (r)existência e crescimento do funk como grande símbolo da população subalterna da cidade. Sendo uma construção linguística, ela que atribui e define a identidade dos artistas. Ou seja, um artista que ignore a existência desta, nunca vai ser parte do funk. Interessante ressaltar ainda que, o próprio conceito ressignifica o termo "favela" - tão marginalizado sob a ótica da sociedade hegemônica - a colocando como elemento central e basilar do principal estilo musical da cidade.

Mantendo a discussão na seara da linguagem, é vital para a compreensão do poder da narrativa do funk atentar às características linguísticas próprias dele e como estas representam a resistência - não só do estilo - mas de todo um segmento populacional historicamente subalternizado: os moradores de favelas, em sua maioria negros.

"Esta é a língua do opressor, mas preciso dela pra falar com você." (RICH, 1968. apud HOOKS, 2013. p. 223) A frase utilizada por Bell Hooks, para explicitar a forma violenta da língua oficial se impor sob os subalternizados herdeiros da escravidão nos EUA, soa ideal para a compreensão da agressividade linguística vivenciada pelos herdeiros de nossa escravidão. A norma culta da língua portuguesa é, provavelmente, o maior, mais efetivo e melhor disfarçado instrumento contemporâneo de segregação e dominação sócio-racial em utilização no Brasil.

Tal afirmação é comprovada historicamente a partir da chegada dos portugueses às terras que viriam a se tornar o Brasil. Com a utilização da força, a catequização e a extermínio linguística, os colonizadores acuraram as populações indígenas ao ponto de hoje elas só serem símbolos distantes da "pré-história" brasileira. O *modus operandi* foi similar ao utilizado com as populações de escravos negros advindos das diversas tribos africanas para trabalhar nas plantações de cana-de-açúcar. Misturados como se fossem parte de um grupo homogêneo, estes se viram obrigados a habitar um "mundo onde viam pessoas iguais a si,

57LOPES, Adriana Carvalho. **A favela tem nome próprio**: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca. RBLA, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 374, 2009

com a mesma cor de pele e a mesma condição, mas sem uma língua comum para falar uns com os outros [...] precisavam da ‘língua do opressor’.” (HOOKS, Bell, 2013, p. 225)

Em meio à angústia de viver em um espaço onde sua língua materna não fazia o menor sentido, o próprio medo da língua opressora pode ter sido a força motriz para apropriar-se dela e fazer com uma nova interpretação um foco de resistência. Bell Hooks (2013, p. 226) afirma:

“Imagino-os ouvindo o inglês falado como a língua do opressor, mas também os imagino percebendo que essa língua teria de ser adquirida, tomada, reclamada como espaço de resistência. Imagino que foi feliz o momento em que perceberam que a língua do opressor, confiscada e falada pelas línguas dos colonizados, poderia ser um espaço de formação de laços. Nesse reconhecimento residia a compreensão de que a intimidade poderia ser recuperada, de que poderia ser formada uma cultura de resistência que possibilitaria o resgate do trauma da escravização.”

A reinterpretção da língua opressora se transformou na principal fonte de resistência às cruéis imposições ao sistema escravocrata. Recriando a língua a partir das suas histórias, vivências e necessidades, os subalternizados (em especial, os negros) superaram as fronteiras da língua padrão, abrangendo conceitos e possibilidades impossíveis aos limites desta.

Neste ponto, são inúmeros os exemplos de reinvenção e influência direta sobre a língua portuguesa que ocorrem desde aquela época até os dias de hoje. E é exatamente nestes focos de oposição à norma culta que tais recriações adquirem um potencial maior do que o da resistência: o da produção cultural contra-hegemônica.

Assim, Bell Hooks (2013, p. 226) afirma que

“O poder dessa fala não é simplesmente o de possibilitar a resistência à supremacia branca, mas também o de forjar um espaço para a produção cultural alternativa e para epistemologias alternativas - diferentes maneiras de pensar e saber que foram cruciais para a criação de uma visão de mundo contra-hegemônica. É absolutamente essencial que o poder revolucionário do vernáculo negro não seja perdido na cultura contemporânea.”

A partir da supracitada análise, podemos estabelecer um paralelo entre o que a autora chama de produção cultural contra-hegemônica e o funk. A favela, conforme abordado anteriormente, é o território de exclusão racial velada. Desta forma, os discursos que emergem desse espaço são símbolos de resistência e representam a fala do marginalizado, do subalterno e do negro, logo, da diáspora. Sendo assim, não há como não identificar no discurso funk as transformações e ressignificações da língua formal, subvertendo à lógica da norma culta.

Em conclusão, Bell Hooks (2013, p. 233) atesta

“Reconhecer que através da língua nós tocamos uns nos outros parece particularmente difícil numa sociedade que gostaria de nos fazer crer que não há dignidade na experiência de paixão, que sentir profundamente é marca de inferioridade; pois dentro do dualismo do pensamento metafísico ocidental, as ideias são sempre mais importantes que a língua. Para curar a cisão entre mente e corpo, nós, povos marginalizados e oprimidos, tentamos resgatar a nós mesmos e às nossas experiências através da língua. Procuramos criar um espaço no inglês padrão, criamos uma fala vernácula fragmentária, despedaçada, sem regras. Quando preciso dizer palavras que não se limitam a simplesmente espelhar a realidade dominante ou se referir a ela, falo o vernáculo negro. Aí, nesse lugar, obrigamos o inglês a fazer o que queremos que ele faça. Tomamos a linguagem do opressor e voltamo-la contra si mesma. Fazemos das nossas palavras uma fala contra-hegemônica, libertando-nos por meio da língua.”

O reconhecimento do caráter histórico de opressão da norma culta da língua portuguesa proporciona a compreensão do potencial linguístico-libertador do funk - não só como música, mas como discurso. O funk assume - assim como o *hip-hop* nos EUA - o papel de grande voz das massas negras urbanas historicamente silenciadas e subjulgadas em nossa sociedade.

A título de ilustração, cabe mencionarmos um exemplo interessante de resignificação da língua a partir do universo da favela que é a *youtuber* TN Martins. Ela surgiu fazendo um vídeo descontraído com seu celular abordando diversos vocábulos próprios da juventude favelada. O vídeo foi postado no YouTube e rapidamente viralizou. Hoje, cerca de três meses depois, ela estreou um novo canal com alguns vídeos produzidos mais profissionalmente e números impactantes de inscrições e reproduções - 85.219 inscritos e um dos vídeos (em que ela explica o vocabulário utilizado) com quase meio milhão de visualizações⁵⁸.

Este exemplo evidencia a força da cultura da favela até mesmo no cenário digital. Desta forma, é impossível fechar os olhos para a resignificação e a força de penetração que esta possui na sociedade, inclusive de classes mais abastadas. É neste sentido que o funk se destaca como o grande articulador e difusor da cultura dos subalternos.

Portanto, Adriana Lopes e Adriana Facina (2012, p. 197) aduzem

“[...] o funk pode ser compreendido como um meio de comunicação popular com grande influência sobre a juventude pobre. Expressando realidades múltiplas, servindo como diversão, transmitindo mensagens e, sobretudo, transformando em registro artístico a linguagem da favela, cheia de gírias e sentidos diversos da língua culta. Como o funk, que se origina nas favelas, chega ao asfalto também com grande impacto e acaba servindo de mediador entre as diferentes línguas da cidade, contribuindo para incorporar ao português carioca os falares do morro. Num contexto no qual cada vez mais

58 Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC2PDJthas2RVDC1_zO5UUrg>

as favelas são guetificadas por uma política de (in)segurança pública que é marcada pela criminalização da pobreza, o funk ganha uma importância comunicacional ainda maior, espécie de ‘jornal popular’, no dizer de Mr. Catra.”

Não é à toa que o funk é, hoje, o estilo musical mais tocado em toda a cidade . Ele já penetra espaços muito além dos bailes, sejam eles de favela ou de asfalto. Na realidade, são raríssimas as festas (particulares ou abertas) no Rio de Janeiro que não toquem, pelo menos em algum momento, o funk.

Lopes e Facina (2012, p. 197) são novamente precisas:

“Essa mesma linguagem [...] permite que o funk seja um grande veículo de comunicação, falando diretamente ao seu público. Para entendermos o potencial de comunicação popular que o funk possui, é preciso levar em conta que ele é hoje o estilo musical mais difundido nas favelas e periferias cariocas. Estima-se que em todo o estado existam cerca de 5 milhões de funkeiros e podemos dizer que são poucas as festas e bailes da juventude carioca nas quais o gênero não é tocado. Os bailes funks, nas favelas ou no asfalto, reúnem milhões de jovens a cada semana e é possível encontrar em vários deles um público de mais de 5 mil pessoas. Além de ser um tipo de música, o funk também configura estilos de vida e consumo que são característicos das favelas.”

Por meio da recriação da língua, portanto, a linguagem funk reconstrói - de forma totalmente inovadora - as relações e interações sociais. Ela retira a população favelada de seu lugar estigmatizado de fala e, simultaneamente, dialoga com seus pares e com outras esferas da sociedade.

Nesta direção, identificamos uma outra virtude do funk essencial à resistência da cultura de favela na sociedade urbana carioca: a identificação heterogênea dos espaços. A sociedade hegemônica tende a observar e categorizar as favelas como uma variedade de espaços homogêneos espalhados pela cidade. A ideia enraizada na sociedade do “asfalto”, portanto, é de que as favelas, independentemente das suas características e distinções locais, sejam dotadas das mesmas pessoas, mazelas e - raríssimas - qualidades. Com o seu imenso poder difusor, o funk quebra com este pensamento hegemônico homogeneizador e recoloca as favelas no mapa da cidade, cantando e exaltando suas características locais.

A este respeito, Adriana Lopes (2009, p. 379) comenta que

“As representações dos grupos hegemônicos não acionam imagens de favelas no plural, mas, sim, a imagem de uma única entidade totalizante. Como se esses territórios estivessem situados em uma outra cidade, utilizam um olhar que não enxerga as práticas cotidianas e concretas que por lá circulam. Como se os sujeitos que lá habitam não fossem tão sujeitos, criam um discurso que silencia as vozes locais e delimitam os “territórios favelas” como um espaço genérico do perigo e da barbárie ligada, única e exclusivamente, ao tráfico de

drogas. Porém, no funk, cada favela tem nome próprio e é significada como um local heterogêneo e de habitação. Em outras palavras, a linguagem do funk “dá sentido” à favela: “fazendo ver” outros mapas e “desenhando” diferentes percursos na Cidade do Rio de Janeiro. O funk veste com nome próprio cada favela e os espaços no interior dela”

Assim sendo, uma das músicas mais emblemáticas de realocação geográfica das favelas no mapa e contraposição ao pensamento hegemônico, é o “Rap Endereço dos Bailes” dos MCs Júnior e Leonardo:

“No Rio tem mulata e futebol,
Cerveja, chopp 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
Ê ê ê ah! Peço paz para agitar,
Eu agora vou falar o que você quer escutar
Ê ê ê! Se liga que eu quero ver
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,
É funk em cima, é funk embaixo,

É lá 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 Íris, 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 União de Vigário Balanço de
Lucas, Creib de Padre Miguel Santa Cruz,
Social Clube, vamos zoar pra dedéu Volta
Redonda, Macaé, Nova Campina
Que também tem muita mina que abala os
corações Mas me desculpa onde tem muita gatinha
É na favela da Rocinha lá na Clube do Emoções
Vem Colezinho e a quadra da Mangueira
Chama essa gente maneira
Para o baile do Mauá
O Country Clube fica lá praça seca
Por favor, nunca se esqueça, Fica
em Jacarepaguá
[...]
Tem muitos clubes e favelas que falei
Muitas vezes eu curti, me diverti e cantei,
Mas isso é pouco vamos juntos fazer paz
Se não fosse a violência o baile funk era
demais. Eu, Mc Junior cantei pra te convidar,
Pros bailes funks do rio, você não pode faltar,

E pra você que ainda não está ligado
 Agora o Mc Leonardo um conselho vai te dar
 Pode chegar junto com a sua galera
 E no baile zuar à vera, pode vir no sapatinho
 Dançar, dançar com a dança da cabeça,
 Com a dança da bundinha ou puxando seu trezinho
 [...]”
 (MC JÚNIOR; MC LEONARDO, 1995)

A leitura deste *rap* é esclarecedora para a compreensão do argumento supracitado, já que é evidente como as características locais de cada baile e favela são exaltadas e particularizadas. Retira-se, portanto, o viés de homogeneidade desses territórios.

Logo na primeira estrofe os autores já demonstram a intenção de ressignificar o território da cidade ao ressaltar que no Rio existe mais do que “mulata e futebol, cerveja, chopp gelado, muita praia e muito sol, [...] samba, Fla-Flu no Maracanã”. Apesar de todas as características mundialmente famosas da cidade, existe a cultura de favela sendo difundida e celebrada. Esta música é, portanto, uma grande celebração, bem como um convite à sociedade do asfalto a sair da bolha do medo difundido pelas autoridades de segurança pública e adentrar à festa na favela. Interessante comentar ainda o fato de que não se nega o valor das outras manifestações culturais e características históricas da cidade, o funk é, na realidade, correlacionado aos marcos populares da cidade por meio do advérbio “também”.

Cabe ressaltar ainda os constantes pedidos de paz no refrão da canção que se contrapõem diretamente à associação pejorativa entre funk e incitação à violência, associação esta já extensamente discutida no presente trabalho. A exaltação aos mais diversos bailes e favelas demonstra como esta música não está interessada em exaltar nenhuma facção, apenas expressar o orgulho das diferentes favelas para com as festas que elas próprias organizam.

Adriana Lopes e Adriana Facina (2012,p. 204) concluem que o funk

“ao inscrever a favela na geografia simbólica da cidade, afirma que favela é cidade e que, portanto, deve ser território de direito da cidadania. O mapa da cidade deve incluir, portanto, as populações pobres que na experiência da precariedade construíram modos de vida e identidades urbanas que são constitutivas do “ser carioca”. Reivindicar o direito à cidade é, no caso do funk, afirmar sua cultura e a legitimidade dessa expressão musical diaspórica que embala corações, corpos e mentes da juventude negra, pobre e favelada.

Desta forma, o funk auxilia a superar o preconceito geográfico enraizado na sociedade hegemônica, que consiste na ideia de que os territórios das favelas são irregulares e ilegítimos, logo não deveriam fazer parte, nem receber tratamento igualitário ao de outras partes da cidade. A intenção seria classificar as favelas como um espaço ilegítimo e inimigo.

A força do funk se destaca justamente no poder de adentrar os lares de todas as camadas da sociedade e familiarizar a realidade da favela, tornando-a uma parte e não um problema da cidade.

A partir desta ideia do funk como parte, podemos perceber o poder e a força que tal música possui. Logo, ser cronista do “caos” não é apenas relatar uma vivência, mas realizar política de uma forma totalmente nova e que subverta à toda ordem entranhada em nossa sociedade como padrão. O funk inaugura, portanto, na cidade do Rio de Janeiro e no Brasil um poder de fala para além do Estado Democrático de Direito.

Para compreender tal afirmação é necessário fazer uso da crítica à teoria política tradicional desenvolvida por Paul Gilroy⁵⁹. Esta consiste em questionar, não apenas o *modo*, mas toda a *forma* usual de se fazer política.

Gilroy se utiliza do exemplo da música negra (no texto dele o *hip-hop*, no nosso caso o funk) e a coloca como desempenhadora de uma “contracultura distintiva da modernidade” (BAUMAN, 1986-87, pp. 81-93. apud GILROY, 2012, p. 93). Neste sentido, a música deve ser compreendida de uma nova maneira, não apenas uma manifestação cultural e artística, mas como um discurso filosófico que rejeita a forma exclusiva de se compreender a política no mundo ocidental moderno. Política, estética e cultura devem, portanto, fazer parte de um todo, onde as relações e demandas sociais são reivindicadas.

Para desenvolver este raciocínio, Gilroy (a partir das contribuições de Seyla Benhabib) questiona o Estado Democrático de Direito como único espaço de exercício da liberdade. O autor defende que deve haver uma valorização igualitária entre as dimensões da sensibilidade diaspórica: as políticas de realização e as de transfiguração.

As políticas de realização são as que ocorrem no âmbito do Estado Democrático de Direito e possuem caráter normativo. Estas são exercidas dentro da própria lógica institucional das sociedades contemporâneas. Por meio delas, são criadas as normas e são debatidas as políticas públicas de auxílio aos grupos subalternos, por exemplo. Elas se utilizam dos meios e os espaços organizados para fala nestes Estados. As demandas devem ser adequadas, portanto, às instituições constitucionais. A busca pela justiça, portanto, deve se ater às limitações e formas sincronizadas destas instituições.

59 GILROY, Paul. O atlântico negro: modernidade e dupla consciência. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2012.

As de transfiguração, por outro lado, são as vivências diaspóricas que surgem por meios diversos e independentes dos espaços delimitados pelo Estado Democrático de Direito e suas instituições formais. Portanto, elas não se adaptam à lógica jurídico-constitucional. Desta forma, essas políticas encontram novas dimensões de liberdade, para além da lógica padrão euro-americana.

Esta política existe em uma frequência mais baixa, onde é executada, dançada e encenada, além de cantada e decantada, pois as palavras, mesmo as palavras prolongadas por melisma e complementadas ou transformadas pelos gritos que ainda indicam o poder conspícuo do sublime escravo [*slave sublime*], jamais serão suficientes para comunicar seus direitos indizíveis à verdade (GILROY, 2012, p. 96).

O posicionamento da esfera pública juridicamente estruturada no centro das discussões políticas nas sociedades contemporâneas fecha as portas para as pautas que não se adequem a esta lógica formal do direito. Como consequência, observa-se o estranhamento das instituições formais para com estas gramáticas. As políticas de transfiguração trazem para a esfera pública, portanto, novas maneiras e ferramentas para a comunicação política, são elas: a narrativa pessoal, a vivência afetiva, o sentimento familiar, o ódio e a violência.

A expressão artística é uma das formas de política de transfiguração e adquire nas sociedades contemporâneas o papel emancipador, não apenas individual, mas coletivo. Assim, conclui Gilroy (2012, p. 100):

“Para os descendentes de escravos, o trabalho significa apenas servidão, miséria e subordinação. A expressão artística, expandida para além do reconhecimento oriundo dos rancorosos presentes oferecidos pelos senhores como substituto simbólico para a liberdade da sujeição torna-se, dessa forma, o meio tanto para a automodelagem individual como para a libertação comunal. *Poiésis* e poética começam a coexistir em formas inéditas - literatura autobiográfica, maneiras criativas especiais e exclusivas de manipular a linguagem falada e, acima de tudo, a música. As três transbordaram os vasilhames que o estado-nação moderno forneceu a elas.”

O funk pode ser compreendido, portanto, como uma dimensão das políticas de transfiguração. Tal afirmação é justificada pelo fato de a narrativa do funk não possuir uma conotação política tradicional, ela inaugura uma nova forma de realizar política, negando e abalando as estruturas do poder político oficial. “Ser político” cantando o lamento à morte de um inimigo do Estado (leia-se “traficante de drogas”) e ocupando uma posição social, econômica e racial historicamente impedida de se manifestar, demonstra como estruturas e moldes políticos oficiais são subvertidos por meio deste discurso.

Nesse sentido, um recurso nos vem da antropologia de Estado. Longe de ser um ente unívoco e produtor exclusivo de normatividade social, o Estado é um ator enredado num cenário em que há outros atores e modos variados de atuar para cada um dos atores. Neste sentido, Dennis Novaes⁶⁰ compreende que as práticas estatais de repressão estão realmente preocupadas em não dar vez ou voz a discursos dispostos a quebrar as assimetrias historicamente constituídas pelo sistema social brasileiro. O real interesse do Estado com a perseguição ao funk seria desmobilizar a capacidade representativa que estes artistas possuem, pois não seria proveitoso estender o direito de construção narrativa social a estes atores.

O Estado, na busca de silenciar os subalternizados tidos como perigosos e inimigos, persegue sua principal manifestação artística, já que enxerga nela uma real ameaça às perpetuações das disparidades sociais. Desta forma, dar voz a essas pessoas seria correr o risco de perder os privilégios que beneficiam os detentores de poder. Indiretamente, portanto, o Estado enxerga no funk tamanho potencial de conscientização e mudança do *status quo* que justifica a caçada e o silenciamento deste. Logo, a denominação de cronista do “caos” se demonstra precisa, já que, além de todas as dificuldades sociais enfrentadas pelos poetas e intérpretes, ainda é necessário desviar das garras estatais que buscam incessantemente calar suas vozes.

60 NOVAES, Dennis. *Funk Proibidão. Música e Poder nas Favelas Cariocas*. Rio de Janeiro, 2016, p. 104.

CONCLUSÃO

No presente trabalho foi tentado responder a diversas perguntas e questionamentos dentre os quais, se destacam: Como o funk construiu e (re)constrói sua força? Como a política das UPPs tentou acabar com os bailes? De que tem medo o Estado? Como a segurança pública serviu de ocultação dos reais motivos da perseguição ao funk? E de que maneira o discurso funk retrata o sentimento de toda uma parcela da população?

Neste sentido, é possível concluir como as prerrogativas para a perseguição ao funk nada mais são do que formas mascaradas de acostrar determinado setor da população que não se encaixa na visão ideal racista e neoliberal da sociedade hegemônica brasileira. A partir dos argumentos apresentados restou claro, portanto, que a preocupação do Estado e dos detentores de poder não é com a moral, os “bons costumes” ou a estética, mas sim com o poder que o espaço de fala do funk produz.

Sob esta perspectiva, Danilo Cymrot (2013, p. 96) propõe uma forma de funk “proibidão” que perderia todo seu caráter proibido, o “Proibidão Classe A”. Este com toda certeza jamais seria fruto de prosciuição penal:

O bonde do Morumbi
 Não tem medo da PF
 Sua lei não vale aqui
 Porque a gente é tudo chefe
 Tenho um monte de vigia
 Que anda armado até os dentes
 Pode vir que a nota é fria
 Mas as costas são bem quentes
 Sou bandido gente fina
 De Ray-Ban e de bom gosto
 Se sujar, pago propina
 Só otário imposto
 Nosso bonde é sinistro
 Na fazenda tenho escravo
 Faço *lobby* com ministro
 Fundo banco, grana lavo
 Sou artigo 333
 Ganho assim licitação
 Todo mundo tem sua vez
 Faço acordo com o “alemão”
 Se invadir, a bala come
 Por Jesus é que eu me guio
 Dou comida a quem tem fome
 E coberta a quem tem frio
 Mando um salve do cartel
 Pros irmãos que entraram em cana
 Cacciola, Daniel,
 Pro Maluf e a Eliana
 Nossa grana tá na ilha
 Só retrato realidade

Peço a Deus pela quadrilha,
 Tradição e propriedade
 Uh! É classe A! Uh, Uh! É classe A!
 Estou com de com a família
 Ninguém pode me julgar!

É evidente que tal rima foi escrita em tom jocoso, porém ela provoca algumas reflexões interessantes. Fica claro, por exemplo, que o problema enxergado pelos detentores do poder em relação ao funk não está relacionado a o que está sendo dito, mas por quem a mensagem está sendo proferida. Em outras músicas ou expressões artísticas, “Seja marginal, seja herói”⁶¹ não é reconhecido como incitação à violência (e nem deve). Por que, então, cantar o nome do Comando Vermelho deve ser?

Resta claro e evidente, portanto, que a busca estatal (incessante e, até hoje, ineficaz) é - e historicamente sempre foi - por calar a voz do morro. O Estado e a alta sociedade, assim como no período pré-abolicionista, têm medo da insurreição negra e identificam no funk uma potencial força motriz nesta direção.

Outro ponto interessante demonstrado pela rima de Cymrot é como as condutas dos “bandidos do asfalto” são infinitamente mais danosas à coletividade. Esses criminosos, além de possuir mais poder e influência, prejudicam a população em larguíssima escala. Ainda assim, a culpa pelas mazelas sociais e a insegurança pública recai, via de regra, sobre os varejistas de drogas, os chamados “ladrões de galinhas” e os funkeiros.

Conclui-se deste trabalho e dos argumentos desenvolvidos neste que o funk deve ser compreendido como muito mais que uma música pobre feita e consumida por pessoas pobres intelectualmente. A conclusão a que se chega é que o funk representa uma parcela da população - em sua grande maioria negra - historicamente excluída e afastada de todas as formas de debate e tomadas de decisões na sociedade brasileira. A composição atual do Congresso Nacional formada majoritariamente por homens brancos comprova bem tal argumento.⁶² Desta forma, o funk se apresenta como uma forma de reivindicar as demandas sociais para além dos moldes do Estado Democrático de Direito, conforme abordado no capítulo 2.

61 Célebre obra de Hélio Oiticica que protestava contra a Ditadura Militar.

62 Disponível em:

<<http://www.ebc.com.br/noticias/eleicoes-2014/2014/10/congresso-nacional-brancos-sao-maioria-dos-candidatos-eleitos>>

Assim, o poder da música funk é evidenciado como um poderoso e incômodo (logo, efetivo) espaço fala. Neste sentido, Adriana Lopes conclui:

As narrativas dos *raps* “de raiz” são constituídas por atos de fala que os MCs narram e constroem a forma pela qual esses “micromundos” são vividos e experienciados não só por eles, mas pela maioria dos jovens das favelas. O funk traz à tona para a sociedade a favela como o local onde as pessoas se divertem ao som do funk, mas também o local onde elas habitam. Por meio dessa linguagem altamente localizada, eles enunciam e fazem valer as experiências de um grande contingente de jovens que habitam as favelas; jovens que ora são silenciados, ora são estigmatizados no discurso hegemônico. Como diz MC Leonardo, “o funk carioca é uma poderosa arma porque é uma forma de comunicação que mostra o que nós favelados vivemos, pensamos e queremos.”

Contra tal arma, o Estado encontrou a gestão e geração o medo como melhores munições para suas armas de fogo. Este aprisiona o morador de classe baixa em casa, ainda correndo risco de ser baleado e morto; torna as demandas populares por segurança cada vez mais agressivas e intolerantes; além de possuir uma justificativa oficial para trancafiar a população jovem, negre e de baixa renda no sistema prisional.

O medo, no entanto, parece estar guiando todas as relações sociais, inclusive as próprias ações estatais. Por este ângulo, resta claro como o medo, além de estratégia estatal para controle e manutenção de desigualdades, movimenta o Estado no sentido de evitar que os privilégios por ele assegurados no clientelismo característico de suas políticas públicas, se perca. Identifica-se, portanto, como o medo está presente em todas as relações sociais debatidas neste trabalho.

No entanto, a única destas partes que possui potencial de romper com este medo, de fato, é o povo e a conscientização de que estas amarras existem é o primeiro de muitos passos a serem tomados, para que não haja mais a possibilidade de as relações sociais serem pautadas e geridas pelo medo e a apreensão.

Nesta lógica, concluímos que as políticas estatais precisam abrir os olhos para as reais demandas de sua sociedade e romper com este clientelismo arcaico que insiste em poluir e prejudicar a coletividade. A sociedade deve ser enxergada como um todo e, desta maneira, o morro e o asfalto devem ser sempre satisfeitos em conjunto. Jovens ou idosos, ricos ou pobres, brancos ou negros, todos merecem políticas estatais que respeitem o bem estar comum e a felicidade de todos. Não há sociedade feliz sem cultura, logo, se os bailes estão sendo frequentados por varejistas de drogas e, isto é de fato um problema social, talvez seja o

momento de rever nossa política de drogas. Se há a sexualização e objetificação de meninas em algumas letras do funk, talvez já tenha passado da hora de igualarmos a representatividade de mulheres em cargos políticos e devamos tratar como prioridade real a educação sexual e os aparatos de repressão de violência contra as mulheres. E, por fim, se o funk é um movimento musical tão grande e representativo, talvez já tenha passado da hora do Estado começar a tratá-lo como um movimento cultural legítimo e retirar dele este rótulo criminal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, LUÍS. De 74 PMs envolvidos no massacre do Carandiru, 58 foram promovidos. UOL Notícias, São Paulo, 02 out. 2017. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/10/02/de-74-pms-envolvidos-no-massacre-do-carandiru-58-foram-promovidos.htm>>. Acesso em: 17 nov. 2017.
- ALMEIDA, Rodolfo; MARIANI, Daniel. Qual o perfil da população carcerária brasileira. **Nexo Jornal**, São Paulo, 18 jan. 2017. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/grafico/2017/01/18/Qual-o-perfil-da-popula%C3%A7%C3%A3o-carcer%C3%A1ria-brasileira>>. Acesso em: 14 nov. 2017.
- AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- ARTE no Aterro: um mês de arte pública (1968: Rio de Janeiro, RJ). Em: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento261158/arte-no-aterro-um-mes-de-arte-publica-1968-rio-de-janeiro-rj>>. Acesso em: 25 de Out. 2017. Verbete da Enciclopédia.
- AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. **Onda Negra, Medo Branco**; o negro no imaginário das elites - Século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BAKER, Eduardo. *Ensaio por uma Criminologia Perspectivista*. 2013. 152 f. Dissertação (Mestrado em Direito). - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- BATISTA, Carlos Bruce (Org.). *Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk*. Rio de Janeiro: Revan, 2013.
- BRASIL, Constituição (1988). Artigo nº 220, de 5 de outubro de 1988. **Lex**: Constituição da República Federativa do Brasil, p. 153, São Paulo: Saraiva, 2013.
- BRASIL, Requerimento Romário SUG nº 17. Rejeita Ideia Legislativa nº 65.513 de criminalização do funk. Secretaria Geral do Senado Federal, Brasília, DF, 21 set. 2017. Disponível em: <<http://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/129233>> Acesso em: 14 nov. 2017.
- CAETANO VELOSO. Araçá Azul. **Araçá Azul**. São Paulo, Philips, 1973.

CALEIRO, João Pedro. O tamanho da desigualdade racial no Brasil em um gráfico. **Exame**, São Paulo, 3 dez. 2016. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/economia/o-tamanho-da-desigualdade-racial-no-brasil-em-um-grafico/>> Acesso em: 14 nov. 2017.

CANAL TN MARTINS. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC2PDJthas2RVDC1_zO5UUrg> Acesso em: 18 nov. 2017.

CERCA de 80% dos candidatos eleitos para o Congresso são declarados brancos. **Portal EBC**, Brasília, 08 out. 2014. Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/noticias/eleicoes-2014/2014/10/congresso-nacional-brancos-sao-maioria-dos-candidatos-eleitos>> Acesso em: 20 nov. 2017.

CONTRACULTURA. Dicionário Aulete Digital, 23 out. 2017. Disponível em <aulete.com.br>. Acesso em: 23 out. 2017.

CYMROT, Danilo. *A Criminalização do Funk sob a Perspectiva da Criminologia Crítica*. 2011. 205 f. Dissertação (Mestrado em Direito) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ESSINGER, Silvio. **Batidão: uma história do funk**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FACINA, Adriana *"Vou te dar um papo reto": linguagem e questões metodológicas para uma etnografia do funk carioca*. Encontro Nacional de Linguagem e Identidade, 1, Nov. 2008, Campinas. Anais... Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, IEL-Unicamp, 2008.

GOULART, Gustavo. Polícia apresenta funqueiros presos por causa de 'proibições'. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 dez. 2010. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/policia-apresenta-funqueiros-presos-por-causa-de-proibidoes-2910401>> Acesso em: 14 nov. 2017.

HOOKS, Bell. **Ensinando a Transgredir: A educação comopolítica da liberdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

IMAGENS mostram traficantes com armas de guerra em baile funk no Rio. **Jornal Nacional**, Rio de Janeiro, 02 nov. 2017. Disponível em:

<<http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2017/11/imagens-mostram-trafficantes-com-arma-s-de-guerra-em-baile-funk-no-rio.html>> Acesso em: 03 nov. 2017.

LEITE, Márcia Pereira. Da “metáfora da guerra” ao projeto de “pacificação”: favelas e políticas de segurança pública no Rio de Janeiro. **Revista Brasileira de Segurança Pública**, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 374-389, ago./set. 2012.

LISBOA, Vinícius. Quatro anos após morte e desaparecimento de Amarildo, família não foi indenizada. **Agência Brasil**. Brasília, 14 jul. 2017. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-07/quatro-anos-apos-morte-e-desaparecimento-de-amarildo-familia-nao-foi>>

LOPES, Adriana Carvalho; FACINA, Adriana. Cidade do funk: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas. **Revista do Arquivo Geral da Cidade**, Rio de Janeiro, nº 6, p. 193-206. 2012.

LOPES, Adriana Carvalho. A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca. **RBLA**, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 369-390, 2009.

MC JÚNIOR; MC LEONARDO. Rap Endereço dos Bailes. **Rap Brasil**. Rio de Janeiro Som Livre, 1995.

MC TIKÃO. **Amigo da Antiga**. Disponível em: <youtu.be/BTySqMWV2bE>. Acesso em: 16 nov. 2017.

MENDONÇA, Kleber. A onda do arrastão. **Revista Discursos Sediciosos: crime, direito e sociedade**. Rio de Janeiro, nº 7-8, 1999.

NOVAES, Dennis. *Funk Proibidão: Música e Poder nas Favelas Cariocas*. 2016. Rio de Janeiro, 2016. 140 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

OLIVEIRA PIRES, Thula Rafaela de. **Criminologia crítica e pacto narcísico: por uma crítica criminológica apreensível em pretuguês**. **Revista Brasileira de Ciências Criminais**, São Paulo, v. 135, p. 541-562, set. 2017.

PACHECO DE OLIVEIRA, João. **Pacificação e Tutela Militar na Gestão de Populações e Territórios**. Rio de Janeiro: Contra Capa. 2014.

RESENDE, Leandro: Caso Amarildo, quatro anos depois. **Revista Piauí**. Rio de Janeiro, 14 jul. 2017. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2017/07/14/caso-amarildo-quatro-anos-depois/>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

SANTOS JUNIOR, Orlando Alves dos et al. (Org.). *Políticas públicas e direito à cidade: programa interdisciplinar de formação de agentes sociais e conselheiros municipais*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2011.

TITÃS. Polícia. **Cabeça Dinossauro**. São Paulo, WEA, 1986.

VELHO, Gilberto; ALVITO, Marcos (orgs.). **Cidadania e Violência**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

VIANNA, Hermano. Funk e Cultura Popular Carioca. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 244-253. 1990.

VIANNA, Hermano. **O Mundo Funk Carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

WERNECK, Antônio; Ramalho, Guilherme. Números da violência do Rio retornam a patamares anteriores à implantação das UPPs. **O Globo**, Rio de Janeiro, 30 nov. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/numeros-da-violencia-do-rio-retornam-patamares-anteriores-im-plantacao-das-upps-21274006>> Acesso em: 03 nov. 2017.