

# Música, juventude e território: a construção da identidade coletiva em uma favela do Rio de Janeiro<sup>1</sup>

---

## *Music, Youth and Territory: The Construction of Collective Identity in a Slum in Rio de Janeiro*

Ary Pimentel\*  
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

67

---

Isso é som de favelado, não é som de bandido.

MC Smith

**RESUMO:** Este artigo propõe uma aproximação a um estilo musical produzido nas favelas do Rio de Janeiro, entendendo-o como elemento formador de identidade e base da negociação das regras do “estar juntos”. Após descrever o surgimento do subgênero em enclaves territoriais controlados por quadrilhas do varejo das drogas, toma-se o *Funk Proibido Carioca* (Proibidão) como chave para compreender a constituição de uma “comunidade imaginada”. Em situações predominantemente dialógicas, as letras tornam visíveis códigos que só têm vigência nos bairros

---

<sup>1</sup> Este artigo apresenta os primeiros resultados de uma das dimensões (aquela que relaciona à produção e escuta do *Funk Proibido* com a cultura das periferias cariocas) do projeto “Do Proibidão ao Funk Ostentação: negociando um lugar na cena musical carioca”, desenvolvido junto ao PACC (Programa Avançado de Cultura Contemporânea) - Faculdade de Letras-UFRJ, sob a supervisão da professora Heloisa Toller.

\* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

marginais onde ordenam o mundo criminal e orientam a resolução de conflitos derivados dos mais diferentes tipos de relacionamento interpessoal. O método escolhido para compreender o funcionamento das favelas como “comunidades de sentimentos” foi pensar, de um ponto de vista sociológico e também enquanto linguagem, um subgênero musical que expressa um processo de microlocalização identitária, deslocando-se o olhar para zonas onde emergem novas experiências intersubjetivas e onde se negociam outros valores culturais.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Funk* Proibido de Fação. Relatos identitários. Favela. Código consuetudinário. Microlocalização identitária.

**ABSTRACT:** This article proposes an approach to a musical style produced in the “favelas” (irregular or informal settlements) of Rio de Janeiro as a formative element of identity and the basis of the “being together” negotiation rules. After describing the emergence of the subgenre in territorial enclaves controlled by the low-level drug trafficking gangs, the Prohibited Carioca Funk (“proibidão”) is taken as key to understanding the creation of a imagined community. In predominantly dialogical situations, the lyrics make visible codes that are valid only in the slums where they arrange the delinquency world and guide the resolution of conflicts arising from different types of interpersonal interaction. The method chosen to try to understand the functioning of slums as “feelings of communities” was to think a musical subgenre that expresses a process of identity micro-location, shifting his gaze to areas where emerging new inter-subjective experiences and negotiate other cultural values.

**KEYWORDS:** Forbidden Gang Funk. Identitary Accounts. Slum. Consuetudinary Code. Identitary Microlocalization.

Pensando que toda sociedade se constitui como resultado da imbricação de uma rede de práticas e interações entre grupos e atores sociais que definem os âmbitos cotidianos, creio, seguindo as propostas de Rossana Reguillo (2013, p. 15), que algumas representações permitem visibilizar as relações entre os sujeitos e as estruturas. Partindo do pressuposto de que o significado dessas manifestações culturais se produz na referida rede de relações e que todas têm grande importância para pensar a sociedade, sem que algumas representações ou práticas - como a literatura, o cinema ou a imprensa -, por contarem com maior reconhecimento, sejam mais relevantes para o estudo das representações, conflitos, negociações e processos sociais que outras, conforme assinalam Pablo Semán e Pablo Vila (2011, p. 7), para quem aquilo que as pessoas escutam ou dançam pode ser mais importante para iluminar as transformações no âmbito identitária do que aquilo que se lê ou se vê na televisão ou no cinema, proponho com este trabalho uma aproximação à

problemática identitária dos jovens habitantes das favelas do Rio de Janeiro através das letras do *Funk Proibido Carioca*, expressão cultural também conhecida como “Proibidão”. O vocábulo Proibidão, que passa a nomear um subgênero do *funk* a partir do final de 1990, é um aumentativo que significa *música funk de difusão proibida* e é o nome que se deu no Rio de Janeiro a uma vertente da música surgida nos bailes populares organizados no interior das favelas, ganhando uma particular expressividade na cena musical da cidade a partir de 2001.

Após um longo convívio no maior conjunto de favelas de Rio de Janeiro - o Complexo da Maré -, momento em que o contato direto foi lentamente se transformando em reflexão crítica, e a partir do desafio de umas letras que podem representar um grau de violência quase insuportável para ouvidos menos treinados e provocam um rechaço praticamente unânime fora do território, mas que, com tudo isso, têm um papel importante para essa comunidade, busquei entender a experiência de um grupo social com base na relação que estabelecem seus integrantes com toda uma série de práticas vinculadas ao mundo musical, particularmente ao subgênero da música eletrônica conhecido como *Funk Proibido*. Ou seja, seguindo caminhos já traçados por Roberto DaMatta, Pablo Semán, Malvina Silva, Alejandra Cragolini e Pablo Alabarces, busquei desvelar os sentidos dos usos que os sujeitos dão em sua vida cotidiana à música que produzem, escutam e dançam no interior das comunidades populares.

O método escolhido para tentar compreender o funcionamento das “ilhas urbanas” (LUDMER, 2010) em que se converteram as favelas de Rio de Janeiro foi o de pensar, de um ponto de vista sociológico e também em suas dimensões estéticas, a produção e a escuta de um subgênero musical que expressa um processo de microlocalização identitária, deslocando o olhar para “zonas de contato” (PRATT, 1999) (ou “entre-lugares”, como os chama Homi Bhabha, 1998, p. 18) onde emergem novas experiências intersubjetivas e se negociam

valores culturais, estratégias de representação e marcas de pertencimento a pequenas coletividades que se organizam como “comunidades imaginadas”<sup>2</sup> locais.

A pesquisa aborda o caso específico das músicas apresentadas ao vivo em festas de rua (“bailes”) organizadas nas favelas de Nova Holanda e Parque União (Bairro da Maré<sup>3</sup>). À margem do sistema de produção e circulação formal, essas músicas são difundidas fundamentalmente através de CDs vendidos no mercado informal. A coleta de dados foi feita mediante a compra de coletâneas de músicas com os camelôs que montam suas barraquinhas nas esquinas e na feira-livre destas favelas e também se deu através da ida aos bailes que, a cada final de semana, transformam algumas de suas ruas no cenário que valida a leitura dessas músicas como o reflexo e testemunho da experiência subjetiva de parte dos moradores daquela comunidade. Algumas vezes também levei em conta variantes de letras que hoje sobrevivem apenas na *web* ou nos arquivos de DJs, MCs e pesquisadores dedicados ao tema.

---

<sup>2</sup> O conceito de “comunidade imaginada” foi formulado por Benedict Anderson em *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo* (2008), obra na qual o historiador norte-americano pensa a existência dos elementos compartilhados que atuam no sentido de atenuar a emergência de um “eles” no interior de um “nós”, a qual leva sujeitos que nunca se viram a sentir-se ligados e pertencentes a um mesmo corpo. A forma como os MCs representam a si mesmos e aos demais nas letras do batidão diz muito dos limites onde começa e onde termina o sentimento de pertença a estas “nações” menores, *comunidades imaginadas locais* que, nos últimos tempos, passaram a ganhar cada vez mais espaço nas grandes urbes do mundo globalizado. Como relatos de coesão de uma das novas “tribos urbanas”, operam no plano da sociabilidade e das identidades locais.

<sup>3</sup> Maré não é somente um bairro popular. São mais de 15 bairros segregados, integrando um conjunto de comunidades que conta com mais de 140 mil habitantes, assumindo, por seu quadro demográfico, as características de uma cidade brasileira de porte médio. Mais que uma simples favela, Maré é o que no Rio de Janeiro se denomina um “complexo de favelas”, ou seja, a reunião territorial de várias comunidades que constituem uma espécie de cidade informal dentro da megalópole. Tem dezesseis escolas de ensino fundamental e duas de ensino médio, cinco creches, sete postos de saúde e uma Unidade de Pronto Atendimento médico (UPA), rede de saneamento e de abastecimento de água, além de uma unidade de processamento do lixo da Comlurb (Companhia Municipal de Limpeza Urbana) e um batalhão da Polícia Militar. Conta ainda com um centro cultural (Lona Cultural da Maré) e um grande centro de atividades esportivas (Vila Olímpica da Maré).

Acreditar que os padrões observados nestas músicas e a experiência performática dos jovens que as compõem, interpretam e dançam oferecem dados relevantes para fazer uma cartografia da vida social neste território de segregação socioespacial foi o que me levou a indagar o fenômeno como forma de expressão responsável por traduzir as experiências e práticas cotidianas de um grupo social subalternizado.

O período de coleta de dados abarcou de dezembro de 2004 a outubro de 2014.<sup>4</sup> O objetivo deste estudo é analisar as práticas e representações da alteridade próxima a partir de uma subcultura marcada pelos relatos da violência difundidos através de letras polêmicas que falam de maneira direta sobre roubos, práticas sexuais, tráfico e consumo de drogas, mas, sobretudo, narram episódios centrais das guerras entre pequenas quadrilhas que integram as organizações criminosas, as invasões para conquistar novos territórios e o castigo aos delatores ou informantes da polícia. O público deste subgênero musical está constituído originalmente por jovens das periferias de Rio de Janeiro - alguns deles com vínculo direto com o varejo da droga, o que os leva a identificar nas letras a realidade que vivem - e também pelos demais habitantes das favelas, junto aos quais o *funk* funciona como um elemento fundamental para a adscrição a uma comunidade imaginada local.

Para abordar mais sistematicamente essa produção discursiva de setores populares adquiri, ao longo desses dez anos uma grande quantidade de CDs com compilações de *funks* proibidos na feira-livre armada todos os sábados em uma das ruas mais importantes do bairro, a mesma onde, após o final da feira, se organiza a festa que vai até a manhã de domingo. Aí, na feira da rua Teixeira Ribeiro, um típico mercado popular ao ar livre, com barracas para a venda de

---

<sup>4</sup> O período que vai de outubro de 2004 a dezembro de 2006 compreende a primeira e mais intensa fase de recolha, seleção e ordenamento dos registros sonoros. Novas coletas de material se sucederam ao longo dos anos e impôs-se também um constante trabalho de ordenamento de material tão heterogêneo e em constante mutação.

produtos comestíveis, roupas, cópias piratas de filmes e discos musicais e até aparelhos eletrônicos, comprei regularmente CDs de músicas *funk* que não tocam na rádio ou na televisão e que só encontram espaço nos bailes de comunidade ou festas de rua onde são gravadas. Apoiada em farta documentação, grande parte de difícil acesso, a pesquisa traz, portanto, canções da primeira década do século XXI, selecionadas entre milhares de registros de um arquivo formado ao longo de uma década.

### A comunidade tomada pelo som ou o *Funk* Proibido na rua

Presença dominante na vida de milhares de pessoas, especialmente na dos jovens das periferias pobres e segregadas da cidade do Rio de Janeiro, o *Funk* Proibido pode ser um elemento crucial para os que tratam de entender as formas como os moradores desses espaços dão sentido a seu próprio mundo e às relações que se estabelecem entre seu cotidiano e as redes do narcotráfico. Isto se torna possível, obviamente, através do estudo das letras dessas músicas que compõem, cantam e escutam os setores populares no contexto dos bailes promovidos dentro da própria favela.

Desde o início, o estilo de música conhecido como *Funk* Carioca teve uma forte ligação com as favelas. Embora sejam conhecidas as suas raízes na *soul music* e no ritmo da Flórida denominado Miami Bass, a música eletrônica carioca foi criada nos bailes da periferia por músicos que viviam nas favelas da cidade num ato radical e continuado de antropofagia cultural. A partir da ação das equipes de som que organizavam os bailes e, logo depois, os concursos de galeras, os MCs locais começaram a gravar em pequenos estúdios e, com o tempo, chegariam às grandes gravadoras e aos programas de rádio e televisão.

Surgido nos anos de 1980, com danças erotizadas e letras que abordavam diretamente o cotidiano dos frequentadores dos bailes, falando do lazer e do

preconceito, mas também sobre drogas, armas e facções criminosas, o *funk* logo passou a ser associado a todo o que fosse pouco elaborado, de baixa categoria, e visto, pejorativamente, como coisa das camadas populares. Enquanto MCs e DJs começaram a animar a noite carioca, apresentando-se em shows nas casas noturnas mais badaladas da época, levando para o resto da cidade um tipo de *funk* mais negociado cuja difusão não encontrava restrições em qualquer espaço da cena, as festas promovidas pelos estratos mais baixos da sociedade nas ruas, colégios e instalações esportivas das favelas dariam origem a um subgênero musical e a um tipo de baile popular característicos deste território ocupado por uma população que foi “forçada ou induzida, em princípio contra a sua vontade, a viver em um local no qual, se pudesse escolher, não viveria” (SOUZA, 2008, p. 56).

Ao propor uma leitura desse mundo através de uma dimensão cultural degradada e destituída de “aura”, como essas músicas criadas pelos jovens das favelas que chocam a sensibilidade dos setores mais conservadores da sociedade, busquei ver nessa “expressão espúria” de grupos subalternos a criação de significados e a ativação de discursos reguladores das práticas cotidianas dos indivíduos que habitam essas “aldeias” que, segundo Michel Maffesoli, hoje se multiplicam dentro das nossas megalópoles (2010, p. 105).

Com preponderância sobre os outros tipos de música, ao longo do período estudado nesta investigação, pude observar nesse território a difusão de um diversificado repertório de músicas tocadas ao vivo nas festas que ocorrem semanalmente em Nova Holanda e no Parque União. Nessas celebrações subjaz não só a memória grupal, como também as disputas simbólicas e as negociações da convivência cotidiana que se expressam nos discursos e práticas de uma série de atores que se articulam de modo mais explícito em torno do momento da festa. Por isso, considerei que o *Funk Proibido* poderia ser um bom objeto de estudos para pensar essa comunidade por permitir, a partir da abordagem crítica das letras e do contexto de enunciação, a análise do papel estruturante

que têm estas representações na conformação da identidade grupal e comunitária. As letras que integram esse estilo musical permitiram abordar o tema das representações sociais como elemento de coesão e convergência de interesses no universo das favelas cariocas, traduzindo algo que é próprio da cultura local.

O estudo da produção do subgênero esbarra no problema da perecibilidade dessa música que carece de registros sistemáticos e tampouco conta com arquivos que possam conservar esses textos flutuantes. Consciente disso, tratei, então, de recolher essas gravações e organizar a coleta dessa música que aparece em intenso processo de adaptação e transformação, a fim identificar, através delas e da análise da própria festa, as repercussões identitárias que teve o *Funk Proibido* no entorno social ao longo do período que vai do segundo semestre de 2004 até o final de 2014<sup>5</sup>.

### A música e a festa popular

Quando comecei esta pesquisa, as festas já ocorriam regularmente nesta comunidade e em muitas outras da cidade, constituindo o “baile *funk*” a principal oportunidade de lazer e diversão para milhares de jovens das favelas e periferias da Região Metropolitana de Rio de Janeiro.

A importância do baile *funk* para as comunidades está diretamente relacionada ao fato de proporcionar um encontro cara a cara do jovem com seus iguais e produzir um efeito de identificação entre os que integram as redes do tráfico de varejo com aqueles que, sem fazer parte deste mundo, frequentam

---

<sup>5</sup> Os anos escolhidos constituem o período no qual pude contar com maior número de dados para a análise, já que dei início ao processo de aquisição de CDs de *Funk Proibido*, conversão para arquivos gravados em uma biblioteca digital de músicas e transcrição sistemática das letras no segundo semestre de 2004, mantendo regularmente esta coleta de dados para a pesquisa até outubro de 2014.



regularmente as festas semanais e, ao mesmo tempo, com os moradores em geral que escutam em seu cotidiano os temas desse subgênero musical. Contexto favorável para a construção de um “nós” e para a fundamentação das relações entre o “lugar” e o “nós”, o baile é o cenário onde os jovens e os moradores percebem que fazem parte de algo muito maior.

Como espaço onde, através das dramatizações de músicas e danças, se reconstruíam distintas formas de interação, a festa comunitária na qual se constituía o baile *funk* todas as semanas era consequência visível de uma combinação sutil de cultura, poder das redes do varejo da droga e negociação do “estar juntos” (BAUMAN, 2008, p. 35). Martha Abreu, historiadora brasileira dedicada ao estudo da dinâmica das festas na experiência coletiva de homens e mulheres, assinala este ponto, destacando que as festas populares são “um atraente caminho para se conhecer uma coletividade, suas identidades, valores e tensões, através das atitudes, dos comportamentos, dos gestos e do imaginário presentes em suas celebrações” (1999, p. 38).

Para além do prazer ou rechaço que possa provocar a combinação de letra e ritmos violentos do Proibidão, cabe reconhecer que, juntamente com distintos aspectos da festa popular em que se converteu o baile de comunidade organizado nas ruas das favelas, este subgênero que deriva do *Funk* Carioca oferece elementos de reflexão muito valiosos para pensar a plasmação de uma “microcultura” dentro de uma cultura maior.

Para a antropóloga Fernanda Delvalhas Piccolo, “o baile é um espaço privilegiado para o exercício da sociabilidade, entendida aqui como a forma lúdica da socialização” (2007, p. 30). Em uma linha de pensamento muito próxima, mas falando da *cumbia villera*, outra subcultura juvenil que apresenta algumas características semelhantes, Malvina Silba defende a existência de “un conjunto de prácticas asociadas al consumo musical - el baile, la escucha musical y las diferentes formas de violencia, física y simbólica - que ponen en

escena los conflictos, los miedos, los deseos y las necesidades de [un] grupo” (2011b, p. 148).

Partindo destas afirmações, debatarei o papel que o consumo da música popular pode ter em uma comunidade, pensando o estilo particular aqui estudado como um elemento performático ativado pelos subalternos para afirmar um conjunto de normas que regem o “estar juntos” e fortalecem as relações internas de uma coletividade. Minha hipótese central é que o proibidão oferece um olhar elaborado a partir do dia-a-dia das favelas cariocas e comunidades populares das periferias da Região Metropolitana do Rio de Janeiro, ocorrendo em termos de um “código” que ordena o mundo criminal, bem como os conflitos derivados de distintos tipos de interação interpessoal no interior das favelas dominadas pelos grupos que controlam a venda de droga a varejo. Em outras palavras, estas representações expressam e influem nos conflitos da cotidianidade, administrando, através do discurso, as relações de violência, tensão e cooperação entre os traficantes e os moradores desses micromundos que são as comunidades populares e os conjuntos de favelas, como o Complexo da Maré, integrado por dezesseis favelas nas quais vivem em torno de 140 mil pessoas.<sup>6</sup>

### **Descobrimo o “mundo *funk*” (Parênteses da experiência pessoal)**

Na casa em que nasci quase não havia livros, tampouco havia televisão, só o velho rádio de pilhas no qual meu pai acompanhava as partidas de seu time do coração, o Ceará, e ouvia as músicas do longínquo sertão de onde ele vinha. Nas paredes havia um quadro do sagrado coração de Maria e um calendário substituído todos os anos pelo novo que nos dava o dono da mercearia onde fazíamos as compras. Às vezes, eu acordava com as primeiras luzes do dia e

---

<sup>6</sup> O Complexo da Maré, na Zona Norte do Rio de Janeiro, considerado oficialmente “bairro” por meio da Lei Municipal nº 2.119 de 19 de janeiro de 1994, é o mais populoso conjunto de favelas da cidade. De acordo com o Censo Demográfico 2010, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a Maré contava, naquele ano, com 129.770 habitantes. (Censo, IBGE, 2010).

ficava ao seu lado escutando aquele rádio sem desconfiar da importância que a música poderia ter na minha vida futura.

Em 1983, deixei o Nordeste e vim viver no Rio de Janeiro, onde realizei meu curso superior e, depois, a pós-graduação. Foi assim que cheguei como testemunha à excitante cena *funk* carioca, que já tomava toda a cidade. Mas eu era, até então, um absoluto analfabeto em matéria de música consumida e produzida pelas periferias cariocas, como também desconhecia em absoluto a realidade das comunidades populares que cresciam em espaços contíguos aos bairros onde eu vivia, estudava e trabalhava.

Meu encontro com o mundo das favelas e meus primeiros contatos com esse estilo musical se deram por caminhos enviesados, quase acidentais. Alheio a qualquer possibilidade de exploração acadêmica dessa expressão cultural, eu desconhecia o trabalho que Hermano Vianna havia publicado em 1988 (*O mundo funk carioca*, editado como versão modificada de sua dissertação de Mestrado em Antropologia, defendida no ano anterior) e a coleção “Cultura Urbana”, lançada pela Editora da UFRJ, onde eu havia ingressado como professor em 1999. Nessa coleção foram publicados *Vida de barro duro: cultura popular juvenil e grafite* (1999), *O funk e o hip-hop invadem a cena* (2000) e *Galeras cariocas* (2003), livros que eu só iria ler um ano depois da publicação desse último. Nessa mesma época eu tinha começado a dar aulas para jovens de origem popular moradores do Complexo da Maré, no entorno da universidade onde trabalhava, e percebi que desconhecia quase por completo seu universo. Foi nesse momento que tomei a decisão de ir a morar na favela e, como consequência natural, o *funk* passou a integrar o meu cotidiano.

Diante do caráter fragmentário da experiência urbana, meu interesse, com esse ato de deslocamento, era ampliar as possibilidades de compreensão dessas outras “micrópolis de la otredad” a partir das quais a cidade também está sendo imaginada. Lembrava, então, daquilo que propunha Néstor García Canclini,

quando afirma que “desconocemos la ciudad entera y ya ni creemos que sea posible abarcarla, nos instalamos en micrópolis y recorreremos fragmentos de las micrópolis de otros” (2010, p. 113). Em uma busca que sai do real mais imediato para o discurso (musical) e que, da representação encontrada nas letras de música, volta ao real, eu aceitaria a convite de percorrer e integrar uma dessas muitas micro-cidades que existem na megacidade do Rio de Janeiro.

O movimento *funk* carioca havia iniciado na primeira metade da década de 1980 e suas relações com distintos âmbitos da vida social já eram abordadas por sociólogos, antropólogos, etnomusicólogos e psicólogos desde a publicação inaugural de *O mundo funk carioca*. Mas, apesar do crescente interesse que o *funk* despertava entre os pesquisadores nesses primeiros anos do século XXI, ainda havia problemas que estavam por discutir neste campo de estudos que se consolidava. Percebendo a festa como um espaço privilegiado para pensar as relações dinâmicas que estabelecem entre si os integrantes de um grupo do comércio varejista de drogas, bem como as relações que este grupo estabelece com outros segmentos da sociedade, pude me dar conta de que os estudos sociais sobre o *funk* desconsideravam a constituição de um fato histórico com grande potencial para influir nos caminhos dos que, pesquisando os sentidos da festa e sua relação com o contexto social, buscam conhecer mais a fundo uma coletividade da periferia carioca.

A partir de 2000, com a regulamentação dos bailes de música *funk*<sup>7</sup> e as restrições impostas às casas de espetáculo, o que fez que o movimento migrasse para o interior das favelas e assentamentos irregulares, espaços dos quais o Estado se ausentou quase que completamente décadas antes, o *funk* e o dia a dia das favelas passam a viver uma nova etapa bastante diferente da que se

---

<sup>7</sup> ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Lei nº 3410, de 29 de maio de 2000. Rio de Janeiro: ALERJ, 2000. Disponível em: <<http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/CONTLEI.NSF/c8aa0900025feef6032564ec0060dfff/756831a75d413aa4032568ef005562d8?OpenDocument>>. Acesso em: 21 set. 2015.

observou nas duas décadas finais do século anterior. A atmosfera de criminalização deste estilo musical e a repercussão negativa na imprensa de fatos vinculados aos bailes começaram a formar uma opinião pública adversa à cena *funk*, exercendo forte pressão sobre as autoridades no sentido de restringir a realização dessas festas.

De acordo com Hermano Vianna, por puro preconceito contra um estilo que se reconhecia como uma música de negros e pobres, houve a tentativa de destruir essa manifestação cultural que os favelados cariocas estavam criando com seus próprios recursos:

O ataque contínuo isolou o *funk* cada vez mais para dentro das favelas, para o apoio - quem mais poderia dar apoio, já que todas as outras "forças" eram contra? - dos movimentos armados dos traficantes. Foi literalmente isto: o poder público, a mídia e os entendidos em cultura popular fizeram todo o possível para entregar o ouro (o ouro cultural produzido nas favelas) para o bandido (VIANNA, 2005, p. 20).

Mas não era proibindo os bailes que aconteciam em clubes da Zona Norte da cidade, como o Cassino Bangu, o Mackenzie do Méier, o Colezinho de Irajá ou o CCIP de Pilares, e em clubes de cidades vizinhas, como o Canto do Rio, em Niterói, o Clube do Rocha, em Mesquita, e o Clube Mauá, em São Gonçalo, ou censurando a difusão de músicas por suposta apologia ao crime que se poria fim à violência vinculada ao mundo juvenil (mais particularmente os enfrentamentos de galeras<sup>8</sup> que se formavam em torno dos bailes de clubes) ou se diminuiria a atuação do narcotráfico na cidade. Isto se mostrou uma premissa equivocada. Mas havia aí não só um equívoco, como também um catalisador do

---

<sup>8</sup> Usado originalmente para referir-se à multidão de adeptos de uma associação esportiva que em certos jogos se reunia nas galerias, o termo assume o significado de coletivo de jovens vinculados por uma identidade grupal, gangue ou turma de bairro. No universo *funk*, denomina o grupo de amigos que iam juntos a uma festa de clube de bairro numa época em que o público se dividia em lado A e lado B, separados por uma zona de fronteira na qual os jovens se enfrentavam através do baile e de batalhas rituais com forte carga de violência. Ver Maria Cecília de Souza Minayo et al. (1999), Hermano Vianna (2005) e Emilio E. Dellasoppa (2003).

efeito inverso ao que era desejado. Instauravam-se os elementos que atuariam no sentido contrário às intenções dos que defenderam a regulamentação do mundo da cultura através de um ato legal.

Depois de anos de expansão, o movimento *funk* estava proscrito dos cenários culturais da cidade formal ou “sociedade normalizada”, como a chamou José Luis Romero (1986). Por este motivo, o *funk* iria permanecer por um longo período restrito ao ambiente das comunidades populares como parte de um circuito cultural clandestino. A cena *funk* carioca se articulava, portanto, desde 2000, em torno dos bailes de comunidade, como lembra o MC Menor do Chapa:

Quando acabou os bailes de clube, [...] então começou os bailes de favela. E o cara que é MC, a profissão dele é MC, então o que ele fez? Foi pras favelas porque começou a ter baile de comunidade, começou a lotar, e isso abre espaço para o que estava naquele meio ali, naquela realidade: quem financiava, a ostentação de armas e tudo... Aquele poder paralelo, como neguinho fala, era o que regia ali dentro. Então, no meio daquela realidade, eles começaram a falar daquela realidade para aquelas pessoas: o que é crime, o que é facção criminosa etc.<sup>9</sup>

Enquanto os antigos MCs da geração anterior do *funk*, que pedia a paz e só queria “ser feliz”,<sup>10</sup> caíam no esquecimento, os novos nomes que começam a frequentar os circuitos das comunidades, negociando neste cenário as novas peculiaridades do estilo, acabaram por se tornar os artistas mais conhecidos da cena *funk* carioca. Compõem músicas inspiradas no cotidiano das favelas e elaboram esteticamente a experiência imediata, abordando algumas vezes temas jocosos e descompromissados. Mas o que se destaca neste novo momento do estilo é mesmo o tema das práticas sexuais, representado a partir de outra perspectiva moral, e, em especial, as atividades delitivas abordadas de uma

<sup>9</sup> MENOR do chapa. Entrevista concedida ao autor em outubro de 2011.

<sup>10</sup> Referência a uma das músicas mais conhecidas do estilo: “Rap da felicidade” (MC’s Cidinho e Doca): “Eu só quero é ser feliz/ Andar tranquilamente na favela onde eu nasci/ E poder me orgulhar/ E ter a consciência que o pobre tem seu lugar/ Fé em Deus, DJ.”

maneira explícita e direta. Isto é o que a partir desse momento irá constituir os dois núcleos da produção do *Funk* Proibido: uma vertente integrada por “Proibições de Facção” ou “*Funks* de Bandido” e outra por letras fortemente erotizadas ou abertamente pornográficas, que constituem o que ficaria mais conhecido como “Proibidão de Putaria”.<sup>11</sup>

O Proibidão surgiu nessa conjuntura e impôs uma nova dicção ao *Funk* Carioca, além de converter-se em um dispositivo para ordenar a sociedade em suas margens segregadas, produzindo um discurso de disciplinamento que expressaria através da palavra cantada certos aspectos centrais da sociabilidade local. Suscitou ainda a emergência de uma multiplicidade de discursos, abrindo espaço para processos de apropriação através da música de distintos repertórios discursivos que deram oportunidade de expressão a sujeitos até então silenciados.

A regulamentação dos bailes e a proibição dessas duas vertentes do *funk* derivou em um movimento de deslocamento que foi reforçado pela opção pelo microterritório da favela como locus de enunciação e pela ênfase na interlocução preferencial que reafirma a condição filiativa do sujeito enunciatário e enunciário (“é som de preto, de favelado”). Essa música interpela e mobiliza sujeitos subalternos, que, através de múltiplas “tretas del débil” (LUDMER, 1985), intervêm no campo da produção discursiva, começando a falar a partir desse outro “local da cultura” (BHABHA, 2002) que é a favela. Pelas “artes de fazer” dos fracos - a expressão é de Michel de Certeau (2003) - , as periferias do Rio de Janeiro experimentam formas de uma inovadora economia criativa e estruturam um novo circuito musical, a partir do qual despontam novos usos da cultura. O *funk* se impõe como discurso de

---

<sup>11</sup> Embora se tenha feito menção ao subgênero “Putaria” (não confundir com *funk* de duplo sentido, nem tampouco tomar este último como uma das vertentes do “Proibidão”), iremos nos centrar, neste estudo, nas características e nos deslocamentos observados no discurso da outra vertente constituída pelas produções do *Funk* de Facção ou *Funk* do Contexto (de Bandido).

autorrepresentação da favela e isto é o que faz com que, também nesse contexto, “por paradoxal que possa parecer, da miséria econômica possa brotar uma inegável riqueza existencial e relacional” (MAFFESOLI, 2010, p. 204).

Os bailes se transferiram para o espaço das favelas e logo apareceram letras mais explícitas, mais diretas, mais contundentes, produto de uma complexa relação com a sociabilidade violenta (SILVA, 2008), apesar de que não foram de todo invenções deste novo contexto. Letras vinculadas ao subgênero que se passou a chamar *Funk Proibido* já existiam desde a década anterior,<sup>12</sup> mas, depois dessa etapa que marcou o novo século, generalizaram-se e, em uma vertente ou outra (*Funk de Facção* ou *Funk Putaria*), começaram a preencher um espaço antes reservado a diversas outras modalidades de *funk*.

### Interlocuções no *Funk Proibido* ou A letra como forma de diálogo

82

A exemplo dos discursos da gramática nacional, como em alguns hinos (o “Oíd, mortales” do hino argentino ou o “¡Orientales, la Patria ó la tumba!” do hino uruguaio), o *Funk Proibido* supõe uma situação dialógica concreta (o baile) ou abstrata (qualquer outro contexto de escuta) e requer uma interpelação: “Eu

---

<sup>12</sup> Músicas como “Rap das Armas / Morro do Dendê”, que se tornaria conhecida internacionalmente ao integrar a trilha sonora do filme *Tropa de elite* (PADILHA, 2007), já ganhavam espaço na cena do “batidão” ou *Funk Carioca* desde os anos de 1990. A música, de 1994, foi um dos grandes sucessos de uma época que ficou conhecida como “*Funk da Antiga*” (“*funk* dos tempos antigos”), mas já estava com a sua execução proibida nas rádios por enumerar distintas armas de grosso calibre e fazer referência à organização criminosa Comando Vermelho, que dominava a favela Cidade de Deus, onde viviam Sidney da Silva (MC Cidinho) e Marcos Paulo de Jesus Peixoto (MC Doca). A música é uma versão proibida do “Rap das armas”, um *Funk Consciente* dos MC’s Júnior e Leonardo, que em um de seus versos já pedia “Paz, Justiça e Liberdade”, o lema do Comando Vermelho. Esse pancadão clássico já trazia alguns elementos que se afirmariam no proibidão da década seguinte.



ou *te* dar uma ideia e não é papo furado/ Atividade criminal, acho bom *tu* tá ligado”<sup>13</sup> ou “Se liga na letra, se liga na ideia que eu vou *te* dar”<sup>14</sup>.

O sujeito que interpela é a voz de uma comunidade e se põe em uma posição hierarquicamente superior. Mais que a voz pessoal do artista que interpreta a canção, essa enunciação é o que Josefina Ludmer chama de uma “voz actuada”: “la voz de *otro* que nunca es asumida por el autor” (2010, p. 162). Aquele que fala é uma espécie de fantasma ou autoridade institucional que se coloca em uma posição superior à dos interlocutores convocados para a situação dialógica. Em uma letra de Mr. Catra que começa com um tipo particular de interpelação (“Agora você vê, você vê, você vê”<sup>15</sup>) conseguimos afastar por um instante o véu que cobre o personagem por trás da voz autorizada: “O Nego me ensinou: «Vacilou vai ser cobrado»”<sup>16</sup>.

Um das características do discurso do *Funk Proibido* é justamente inscrever os atos de fala em um espaço institucional. Segundo Dominique Maingueneau, cada ato de fala aparece indissociavelmente vinculado a uma instituição. Para tomar como exemplo o ato de fala que, por sua frequência, se mostra quase que constitutivo do discurso do *Funk Proibido*, destaco o ato de dar uma ordem, o qual supõe uma instituição para que possa ser enunciado:

---

<sup>13</sup> MC RD (Rodson da Nova Holanda). “Eu vou te dar uma ideia”. In: CD de *Funk Proibido* identificado como *Bani Proibidão N.H. Vol. 5*. 23 Faixas. Faixa 14. Comprado no segundo semestre de 2006.

<sup>14</sup> MC 2D. “A voz das favelas”. In: CD de *Funk Proibido* gravado pelo DJ Bani e identificado como *O melhor dos bales*. 20 faixas. Faixa 14. Comprado no primeiro semestre de 2005.

<sup>15</sup> A abertura da canção, “Agora você vê”, remete sonoramente à sigla CV (Comando Vermelho, uma das três facções criminosas que controlam o comércio de drogas nas favelas do Rio de Janeiro). Chamando o destinatário a assumir uma identidade grupal, a repetição denota a territorialização da comunidade onde vive o MC que canta a música e também da favela onde se realiza a festa: o intérprete vive na comunidade de Borel, na Tijuca, Zona Norte de Rio de Janeiro, e a festa na qual foi gravada esta versão foi organizada em Antares, favela da Zona Oeste da cidade, ambas dominadas por quadrilhas do Comando Vermelho.

<sup>16</sup> MR CATRA. “Mão de onça”. In: CD de *Funk Proibido* identificado como *Cesarão*. 27 faixas. Faixa 22. Comprado no segundo semestre de 2005.

Ao dar uma ordem, por exemplo, coloco-me na posição daquele que está habilitado a fazê-lo e coloco meu interlocutor na posição daquele que deve obedecer; não preciso, pois, perguntar se estou habilitado para isto: ao ordenar, ajo como se as condições exigidas para realizar este ato de fala estivessem efetivamente reunidas (MAINGUENEAU, 1997, p. 29-30).

Em diálogo com a sugestão de Maingueneau, o verso cantado por Mr. Catra - assim como tantos outros: “O patrão já deu o papo”, “Beira-mar mandou um papo”, “Foi o coroa que falou” - nos remete à figura que assume esse privilégio sancionador de um lugar de fala.

Destaco aqui que, como discursos culturais, os *funks* proibidos não são gerados individualmente. São “narrativas sociais” (BHABHA, 2010, p. 386) nas quais quem fala não é um indivíduo, mas toda uma coletividade. Os que frequentam o baile ou simplesmente escutam estas músicas no cotidiano da favela nelas se veem e talvez se situem em um panorama que lhes ajuda a perceber seu pertencimento ao identificar a si mesmos em distintos papéis nas letras cantadas. Diante disso, os temas do subgênero aparecem como verdadeiros atos de constituição de uma comunidade. Talvez seja preciso levar em conta a noção de “consciência situacional” proposta por Fredric Jameson. Segundo ele, “la narración de la historia individual y la experiencia individual no pueden sino implicar en última instancia toda la narración laboriosa de la colectividad misma” (apud BHABHA, 2010, p. 387).

Nesses relatos dramatizam-se algumas tensões chave para os que habitam este território. Chamarei a atenção para algumas delas: a) as que opõem os jovens que integram as engrenagens do varejo da droga a seus chefes ou inimigos; b) as que opõem as diferentes facções rivais; e c) as que opõem os que vivem na comunidade e o grupo armado que controla o tráfico de estupefacientes na área a outros territórios ou grupos. As letras assumem frequentemente a forma de um diálogo entre um sujeito de autoridade e interlocutores que se distribuem entre três grupos principais. Os moradores, os “meninos” e os “alemão”

aparecem nestas letras como os interlocutores mais frequentes e são os tipos recorrentes no repertório deste subgênero.

Nesse sentido, Emilio Dellasoppa propõe o surgimento de “uma realidade marcada pela clivagem entre o grupo e ‘os outros’, que poderão existir como amigos, inimigos ou neutros. Porém, o papel principal é sempre o do inimigo, o *alemão*” (2003, p. 153). A música aparece, portanto, diretamente associada a alguma dessas formas de interação, e traduz processos intersubjetivos que põem em contato - de modo simbólico - indivíduos e grupos.

O sistema de referência das obras do subgênero se constrói através do diálogo: o enunciador fala diretamente a uma segunda pessoa que está perto ou longe, dentro ou fora da “família” (comunidade/grupo criminoso). A partir da mediação das letras, sem que se torne necessário o encontro cara a cara com o Outro (interno ou externo), o *Funk Proibido* proporciona esta possibilidade de negociar dialogicamente as identidades, definindo e redefinindo de modo dinâmico amigos e inimigos, rivalidades e alianças, o lugar do Eu e o lugar do Outro (não-Eu).

Para Oswald Ducrot, em situações dialógicas resultantes de relações humanas complexas como esta, existe todo um catálogo de papéis que o sujeito enunciador pode assumir ou impor com regularidade ao destinatário (MAINGUENEAU, 1997, p. 31). No contexto do *Proibido de Bandido*, entre os muitos papéis que o locutor pode escolher para si mesmo em relação ao papel que impõe ao não-Eu, destaco o de “fiel” ou “puro” (aquele que “fecha com o certo” - se compromete com o lado certo), o qual se contrapõe ao do “X-9”<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> X-9 foi uma revista bastante popular publicada no Brasil desde os anos de 1940 até 1970. Tinha como atrativo um conteúdo de violência que se manifestava em contos policiais, histórias de mistério, horror e suspense. Trazia também quadrinhos e narrativas verídicas de crimes que tinham chocado a opinião pública nacional. O nome da revista remete ao personagem do Agente Secreto X-9 criado por Dashiell Hammett (precursor do romance *noir* e autor de *O falcão maltês*) e Alex Raymond (desenhista de Flash Gordon), em 1934, para uma tira de jornal. Nos anos 1980, *O Estado de São Paulo* republicou as histórias criadas pela dupla Hammett e Raymond no

(informante) ou “vacilão” (aquele que “fecha com o errado”). Essa identidade contrastiva se constrói no contexto em que atuam os três tipos de destinatário que destaquei anteriormente: a) o sujeito que integra a facção responsável por fazer circular a canção; b) aquele que faz parte de uma quadrilha rival ou das forças de segurança; e c) o morador que vive na área territorializada pela rede do tráfico de varejo.

Os papéis que compõem o par opositivo (quem se associa ao *lado certo* e quem se vincula ao *lado errado*) estão integrados no contexto de uma encenação mais complexa, opondo os sujeitos que formam a comunidade ampliada - tal como a imaginam estes discursos - a dois tipos de inimigo identificados como ameaças potenciais à sua constituição: o *inimigo externo* (“alemão”) e o *inimigo interno* (“o cara que *era nós* e vacilou”). Como recorda Michel Maffesoli, o “irmão inimigo” aparece como figura fundamental em inúmeras mitologias (2012, p. 10), atuando como importante elemento de formulação identitária, já que suscita práticas sociais ao inculcar em cada um o desejo de dissociar-se da imagem de traidor da comunidade e afirmar sua pertença ao grupo: “É no convívio com os amigos que o tempo vai dizer/ Se tu é braço fiel, se tu é puro, pode crer”<sup>18</sup>.

Alba Zaluar recorda que, “apesar de organizados em quadrilhas, os jovens se sentiam isolados, cercados de inimigos, sempre preocupados com uma possível traição, mesmo daquele que consideravam seu amigo” (2011, p. 31). Surge nesta conjuntura muito particular um discurso orientado constantemente pelo medo despertado pelos dois tipos de inimigo, o qual impõe uma forma determinada de ver o mundo e atuar no contexto da favela. As letras do *Funk Proibido*, contudo, demonstram que os personagens mais odiados nos morros

---

Caderno 2, e o Agente X-9 se tornaria tão popular no Brasil que virou nome de escola de samba em Santos e em São Paulo.

<sup>18</sup> MENOR do chapa. “Favela”. In: CD de *Funk Proibido* identificado como *Pesadão Providência*. 32 faixas. Faixa 02. Comprado no primeiro semestre de 2005 (Grifo meu).

são os informantes da polícia. Com base na leitura dessas letras, é possível constatar que o inimigo de dentro é percebido como um elemento mais perigoso do que o oponente externo, já que, por conta da proximidade, ele detém importantes informações sobre o mundo fechado da comunidade segregada e sobre as engrenagens do comércio ilícito de drogas, convertendo-se assim em uma ameaça maior do que os que vêm do mundo externo, sejam estes rivais de outras facções ou policiais<sup>19</sup>.

Reconhecer o inimigo interno é um modo de definir a identidade, descobrindo quem são os elementos contaminantes (impuros) perante os quais, para garantir a pertença, os sujeitos devem imunizar-se. Estabelecer estas marcações diferenciais em relação ao Outro é uma constante que se incorpora ao próprio sistema discursivo do estilo. O medo da contaminação explica a obsessão por expulsar a impureza, traduzida na frequência e diversidade de referências ao inimigo interno, referenciando-o por seu comportamento traiçoeiro ou pela qualificação de falso, desleal, fingido ou enganador: vacilão, X-9, cobra-cega, comédia, ninja, Mister M, Judas traidor, simpático, verme, coruja, tamanduá, pela-saco etc.<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Ao descrever as práticas da polícia durante a Operação Rio, Juliana Resende conta a história de um jovem que foi espancado brutalmente pela polícia por se recusar a servir de “dedo-duro”. Depois, fala de outro que, encapuzado, era conduzido por um grupo de policiais que queriam saber onde as armas estavam escondidas e o obrigavam também a apontar quais os moradores da comunidade estariam envolvidos com o tráfico (RESENDE, 1995, p. 112; p. 117 e p. 139).

<sup>20</sup> Na letra da música “Judaria”, o MC Menor do Chapa faz uma vez mais a narrativa da traição e, para enfatizar as consequências nefastas que esta têm para a convivência na favela, remete ao tema bíblico da traição de Jesus por Judas Iscariotes. O papel-chave que a figura do traidor assume para o estilo destaca-se na medida em que este recupera, dá continuidade e atualiza um tema crucial da tradição cristã. Essa importância também fica demonstrada através do recurso da enumeração, constituindo verdadeira lista de termos para referir-se ao sujeito da traição: “O inimigo é a serpente, perverso, traidor, maligno, anti-cristo, verme, impostor. Quem traiu, quem conspirou, vai pagar. Quem traiu vai pagar, na fé de Deus, quem traiu vai pagar na fé de Deus, a judaria que fizeram com um mano meu.” Em outra música cantada pelo MC G3 e intitulada “Quem traiu vai pagar”, repete-se o aviso: “Não adianta se esconder que o bonde vai cobrar / Quem traiu vai pagar, é o bonde da Penha / Meu bonde é bolado, se liga, eu vou dizer, / É o bonde do MK, não esqueço do DG”.

Constrói-se o pertencimento mediante a *exclusão* e a *inclusão*, duas formas complementares de disciplinar a população local ativadas através do discurso do subgênero musical. A perseguição aos elementos que oferecem *perigo de contágio* é um modo não só de proteger, mas também de definir a pureza. Além disso, esta construção poderosa de modelos discursivos se apresenta como uma maneira de ordenar o mundo criminal e, ao mesmo tempo, como uma forma de “incluir disciplinando”, segundo propõe Vera Malaguti Batista, a partir das teorias de Foucault (2009, p. 93). Com frequência, as letras sublinham essa dimensão disciplinadora do discurso: “Se liga, *comédia* otário, *meu papo é reto e não é de mancada / Agindo na pureza, boladão Menor do Chapa / Ouça bem o que eu te falo, mano, vê se não esquece / Aqui a ideia é forte e a verdade prevalece*”<sup>21</sup>.

Mas a limpeza é um ato que produz coesão dentro de uma determinada circunscrição territorial e salvaguarda a imagem de uma comunidade que se vê como relativamente homogênea. O receio do elemento impuro, como sinônimo daquilo que é de fora, parece ser decorrente da forma de se imaginar a comunidade como um corpo fechado. O discurso que visa a proteger o grupo do elemento imundo - figura perante a qual o corpo deve se imunizar - é tão essencial para os integrantes da facção quanto para os rivais que dominam as favelas vizinhas, do outro lado da fronteira.

Quando alguém que se acredita pertencer (integrar fraternalmente) à comunidade é excluído deste grupo, transforma-se em *ele / eles*, reativando a dicotomia *nós / eles* em uma fratura do bloco compacto da comunidade, que se desprende de uma de suas partes para preservar seu corpo limpo de impurezas: “O cara que era braço, ele vacilou/ além de tudo o safado era um X-9”, “Mais uma vida se vai, um mano que era puro/ E num *comédia* acreditou

---

<sup>21</sup> MENOR do chapa. “Favela consciente”. In: CD de *Funk Proibido* identificado como *Funk Neurótico 23*. 28 faixas. Faixa 26. Comprado no segundo semestre de 2004. (Grifo meu.)

demais”, “Não aceito *judiaria* e nem *vacilação* / X-9 morre rápido no Parque União”. Em um contexto onde o X-9, traidor ou informante representaria a impureza que deve ser expurgada, o *Funk Proibido* demonstra como no terreno comunitário se reinventam estratégias para garantir a integridade do mundo fechado, protegendo os sujeitos do elemento imundo e difundindo um ideal de pureza mediante as representações simbólicas. Adriana Rossi, investigadora dedicada a uma leitura das dimensões política, social e cultural do narcotráfico, irá nos lembrar que

las reglas de pertenencia son estrictas; no permiten excepciones ni debilidades que pongan en peligro la existencia de organizaciones, redes, rutas, y el funcionamiento del negocio en su conjunto. Las violaciones se castigan con una brutalidad y ostentación deliberadas, en los límites de la barbarie (ROSSI, 2009, p. 27).

Através de músicas que legitimam práticas brutais em comunidades que têm suas próprias normas, de acordo com usos e costumes diretamente associados a uma sociabilidade urbana violenta, um sujeito de autoridade mais ou menos explícito na enunciação justifica a eliminação de um mal que ameaça o corpo social. O discurso reatualiza uma barreira simbólica que se propõe separar e proteger aos que integram a comunidade do perigo que está a seu redor: os inimigos declarados ou os falsos amigos:

Eu cheguei pra multiplicar, pra somar e dividir,  
Dentro da minha humildade, não vim pra diminuir.  
*O certo é o certo, o errado é o errado,*  
Vacilou na Nova Holanda, tu vai ser decapitado<sup>22</sup>.

Músicas como esta enuncian um discurso que afeta diretamente a vida de milhares de pessoas, já que, em situações de comunicação muito particulares

---

<sup>22</sup> MC FRANK. “Homem tocha”. In: CD de *Funk Proibido* identificado como *Bani N.H. Vol. 5. 23* faixas. Faixa 02. Comprado no segundo semestre de 2004 (Grifo meu).

que se dão no contexto de uma festa popular na qual a equipe de som leva seus ecos a toda a comunidade, colocam em circulação um conjunto de normas de fundamental importância para a reprodução das atividades do tráfico nas comunidades territorializadas e para a convivência cotidiana dos moradores. O deputado estadual Marcelo Freixo (PSOL/RJ), vice-presidente da Comissão de Direitos Humanos da Assembleia Legislativa do Estado de Rio de Janeiro (ALERJ) em seu primeiro mandato (2007-2011), apontou que essas áreas se apresentam como mundos fechados com suas próprias regras e códigos porque o Estado abriu mão de sua soberania nesses bairros informais nunca de todo integrados (social, econômica e legalmente) à trama urbana municipal. Segundo ele: “As pessoas são vítimas de um poder local arbitrário, que está nas mãos de jovens inconsequentes, acostumados com um código de violência desde pequenos” (*O Globo*, 31/03/2008). O Proibidão fornece incontáveis exemplos de que novos “códigos” foram construídos nesses lugares onde os moradores não seguem as mesmas leis formais que imperam no resto da cidade. Novas práticas normativas podem ser deduzidas desse discurso musical. “Hoje, no Rio de Janeiro, no mínimo um terço da população vive sob regras que não são estabelecidas pela lógica do Estado”, insiste Freixo (apud BARRETO, 2009, p. 18).

### **Os moradores, o varejo do tráfico e o código**

Ao entrar pelas ruas e becos das favelas, manifesta-se de modo explícito através da música o confronto entre um sistema de justiça amplo para toda a sociedade e outro sistema local de normatização social regulado por códigos que se baseiam no costume e cujas disposições vão se formulando de acordo com as práticas dominantes no bairro. Na área territorializada pelas redes do micro-tráfico, os códigos diferenciais das comunidades entram em contradição com o ordenamento jurídico da nação. Compreendendo, como Jesús Martín-Barbero, que a “socialidad es la trama de relaciones cotidianas que tejen las gentes al juntarse y en la que anclan los procesos primarios de interpelación y



constitución de los sujetos y las identidades” (MARTÍN-BARBERO, 1999, p. 2), podemos dizer que novos códigos passam a reger a socialidade neste território.

Cria-se, assim, uma área de excepcionalidade da lei e das normas que regem as interações sociais na cidade. Aí a normatividade é fruto da violência, mas também dos pactos. É justamente neste(s) território(s) que o Proibidão será permitido e aparecerá como um fator fundamental para que se possa compreender como o consenso é socialmente construído. Um conjunto de códigos desenvolvidos a partir de certas necessidades específicas nesses espaços populares ignorados pelo poder público (necessidades dos traficantes, mas também dos moradores) estrutura-se em torno de umas poucas regras, mas que são tão importantes que dá sempre medo infringir qualquer uma delas. São regras cuja infração eles não perdoam. Isso se reflete na emergência de um “sistema de justiça não escrito” que predomina nas periferias do Grande Rio e sobretudo nas favelas da cidade. Fundado na tradição, na oralidade e nos códigos consuetudinários, esse sistema local de normatização social remete a um mundo rural do qual provém grande parte dos habitantes das favelas cariocas, assentamentos formados por grandes ondas de migrantes do Nordeste brasileiro, realidade regional da qual mantiveram-se distantes os representantes da lei e da justiça.

As favelas cariocas são zonas territorializadas, que tendem a autorregular-se sem a presença do Estado, criando uma espécie de estatuto legal próprio, diferente daquele que rege o resto da cidade. O conjunto de leis escritas que constituem o Código Civil e o Código Penal, os quais têm a função de regular as relações entre os indivíduos e entre estes e o Estado, tem uma validade bastante restrita neste espaço. O novo código adotado nesses bairros de emergência ou assentamentos precários é bem menos complexo e, para que sejam conhecidas as “leis” pré-estabelecidas e, a fim de evitar que os sujeitos sofram o risco de punições por transgressões que não tinham consciência de estar cometendo, passa a ser transmitido através da música, tal como nas

sociedades tradicionais onde predominavam as narrativas orais com uma finalidade semelhante. Responsável pelos momentos de prazer coletivo na festa semanal, mas também pela inculcação do código local ou lei não escrita, o MC assume essa função de mediador e porta-voz, marcando uma aliança tácita entre as vozes encarregadas pela representação imagético-discursiva da favela e a organização das estruturas do tráfico de varejo a nível local.

Cidinho e Doca, uma das duplas mais consagradas do *Funk* Carioca, cantam em um baile de comunidade a música que se intitula “Dez mandamentos da favela”. Antes de começar a cantar, deixam registrado já um dos lemas da facção Comando Vermelho (“Fé em Deus”), expondo de modo claro de onde provém a autoridade para “legislar” sobre a vida cotidiana e à qual “comunidade ampliada” os cantores e ouvintes pertencem e devem fidelidade:

*Pureza, humildade, “fé em Deus”  
São três palavras dos Dez mandamentos, certo?  
Vou falar agora, vê se não bate biela,  
Os dez mandamentos que tem dentro da favela:  
O primeiro mandamento é não “caguetar”  
“Caguete” na favela não pode morar;  
O segundo mandamento, já eu vou dizer,  
Com a mulher dos amigos não se deve mexer;  
O terceiro mandamento, eu vou dizer também,  
É levar “no brindão” e não dar volta em ninguém  
[Não é só três, não, são dez...  
Então, vamos se ligar aí...]”<sup>23</sup>.*

O poder encarregado de impor o respeito à “lei” atualiza brutalmente, através das letras dos *Funks* Proibidos, as imagens da violência para que esta funcione como referência exemplar, orientando a ação dos ouvintes.

---

<sup>23</sup> CIDINHO e DOCA. “Dez Mandamentos da favela”. In: CD de *Funk* Proibido identificado como *Só PR 02*. 29 faixas. Faixa 08. Comprado no segundo semestre de 2010.

Resultado de uma urbanização excludente e segregadora, a moradia em regiões periféricas ou insalubres acaba por ser a opção para a população em condição de extrema pobreza e para os sujeitos que migram das áreas rurais do país atraídos pelas promessas da urbe moderna ao longo da segunda metade do século XX. Outra faceta do problema da segregação sócio-espacial dos pobres em certas áreas da cidade que se tornam enclaves nos quais o Estado abdicou de sua soberania é a territorialização das favelas pelos traficantes de drogas de varejo, com o conseqüente surgimento de uma *para-legalidade* em áreas e micro-áreas que se sobrepõem ao território formalmente controlado pelo Estado.

Os chefes locais das facções se fixaram em um território delimitado e foram elevados à posição de “legisladores” e “juizes” no âmbito da comunidade, tal como analisa Marcelo Lopes de Souza, especialista em ordenamento urbano e territorial:

Ao serem territorializadas, controladas por tal ou qual quadrilha de traficantes de drogas, vinculada a tal ou qual “organização” (“facção”) do tráfico de drogas local, a liberdade dos moradores, [...] passa a ser restringida pelas circunstâncias e “leis” impostas por chefetes e tiranetes do tráfico de varejo: “toque de recolher”, “lei do silêncio”, etc. (SOUZA, 2006, p. 17).

Os registros que podemos encontrar sobre o cotidiano das favelas e a relação dos habitantes desses bairros com os jovens vinculados ao varejo da droga apresentam-se muitas vezes como um discurso vital não só para a compreensão desta realidade, como também para fundamentar as ações do Estado ao lidar com estes dois grupos. A insuficiência de dados ou as limitações cognitivas motivadas pela distância de parte dos agentes públicos requer um registro ao qual esses atores institucionais possam acudir para tratar de entender a natureza do fenômeno e que possa, de modo muito simples, justificar a ação bélica do Estado contra este “inimigo público” que, de acordo com tal

narrativa, mantém milhares de pessoas como reféns. Os jornalistas e os especialistas surgem aqui para oferecer este discurso.

Cabe ressaltar, porém, que os moradores das favelas não constituem grupos subjugados pelo terror que tomou conta das comunidades cariocas nem tampouco são meros cúmplices dos traficantes em suas atividades ilegais. Mas também não se chega aonde se chegou sem uma forte colaboração da parte dos moradores, por medo ou para se beneficiar de alguma maneira.

Apesar de sabermos que, a rigor, apenas “uma parcela residual dos moradores das comunidades em que se observa a atuação do varejo da droga está diretamente envolvida no tráfico” (SÊNTO-SÉ, 2007, p. 213), surge nestes territórios uma curiosa forma de cooperação entre os atores envolvidos. A cooperação, segundo Richard Sennett, pode ser definida, “como uma troca na qual ambas as partes tiram proveito” (2012, p. 15). Neste caso, o benefício para os que vivem nas favelas é que as leis de narcotráfico trazem ordem a uma região da cidade onde a população tende a ser sociologicamente anômica. O código oral, por mais brutal que seja, estabelece direitos e papéis entre os moradores dentro da comunidade.

Apoiando suas conclusões em um amplo trabalho de pesquisa sobre assentamentos populares, cidadania e violência no contexto da periferia carioca, Emilio Dellasoppa assinala que: “a ordem imposta pelo tráfico nas áreas sujeitas a seu controle será aceita como imposição, sendo amiúde preferida à ausência de ordem” (2003, p. 158). É nesse cenário onde as instituições e as leis do Estado não são reconhecidas por aqueles cujos direitos o Estado não reconhece que as redes de criminalidade podem gerar o que Mike Davis chama “*para-governos* de pobres surpreendentemente organizados” (2006, p. 131).

Embora nem todos os moradores estejam de acordo com essa intromissão, a maior parte das disputas entre vizinhos (inclusive as relacionadas a limites de propriedade ou mesmo a problemas conjugais) são resolvidas não através da Associação de Moradores, pela Delegacia do bairro ou pelo Conselho Tutelar, mas a partir da “mediação” dos “meninos”, como são conhecidos os jovens integrantes das redes varejistas. Se as instituições não têm credibilidade ou não se fazem presentes, a população procura novas estratégias para resolver seus conflitos cotidianos. E é neste vazio que traficantes se projetam muitas vezes como juízes de conciliação, conselheiros de vizinhos ou mediadores de conflitos na favela.

Dentro das fronteiras, os sujeitos agem ao arrepio da lei que impera na cidade formal, mas não deriva daí um universo de caos e violência descontrolada a dominar o corpo social devido à insuficiência dos meios institucionalizados de agir neste território. Muitos que têm o hábito de olhar para as sociedades subalternas não pelo que elas têm, mas pelo que elas não têm, desconsideram o fato de que é necessário que haja alguma “lei” sem a qual não há ordem social.

Em uma letra cantada pela MC Kátia, que se insere na série de duelos entre “fiéis” e “lanchinhos” (esposas e amantes) travados ao longo da década, o sujeito enunciativo que encarna a “esposa fiel” critica a oponente e ameaça lançar mão da violência, mas reconhece que só pode praticá-la num espaço exterior à favela. No locus da enunciação, que é a favela territorializada pelos bandos armados, a resolução violenta do conflito implicaria em um choque com aqueles que detêm o monopólio da violência: “Vou te dar um papo reto do que vai acontecer: / Se tu sair com o meu macho / Você vai se arrepender / Na favela não tem briga, mas na pista é pra valer”<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> MC KÁTIA. “Safada, cachorra, sem vergonha”. In: CD de *Funk Proibido* identificado como *Funk Neurótico 24*. 30 faixas. Faixa 04. Comprado no primeiro semestre de 2005 (Grifo meu).

O poder disciplinador do narcotráfico opera, portanto, nas lacunas da atuação institucional do Estado, intervindo regularmente numa questão fundamental relativa à convivência cotidiana como o é a mediação de conflitos. A negociação das regras do “estar juntos” foi assumida pelo grupo que detinha o monopólio da violência, e o *ethos* discursivo termina por legitimar perante os moradores a ação do grupo na gestão dos espaços públicos da área territorializada. Na medida em que a convivência dos moradores com o bando armado se prolonga no tempo em um território em que se observava a ausência dos agentes estatais e considerando-se ainda que não era interessante para o grupo que dominava tráfico local a entrada dos únicos representantes do Estado que ali compareciam esporadicamente, a mediação de conflitos e a repressão à violência interpessoal passou a ser também um papel assumido pelos traficantes varejistas de droga.

Ironicamente, portanto, a dominação do tráfico também se traduz em repressão da violência para evitar que os moradores recorram à polícia ou à justiça a fim de interferir nos seus conflitos e assim fosse prejudicada a rotina da empresa de comércio de drogas ilícitas.

No caso específico das periferias do Rio de Janeiro, o *Funk* Proibido tornou-se um dos elementos decisivos para a configuração da cultura juvenil e do quadro da sociabilidade nos bairros segregados da cidade. Trabalhei com a hipótese de que, ao contrário do que se propalou na imprensa e em alguns estudos dedicados ao tema, o subgênero musical atuaria dentro de uma espécie de etapa tardia do processo civilizatório, operando de modo concreto na diminuição das altas taxas de violência observadas nas comunidades da Região Metropolitana do Rio de Janeiro por conta das dinâmicas de funcionamento dos grupos de narcotraficantes que lutam pelo controle dos mercados de venda varejista na cidade. Seguimos aqui a ideia de Norbert Elias (2008) que vê o esporte como uma das formas nas quais se concentraria o processo de

civilização. Elias em seu livro clássico sobre o “processo civilizador”, defende que algumas atividades, às que eu agregaria o consumo de determinados subgêneros musicais, são muito adequadas para preparar o corpo social para a passagem gradual para a solução negociada dos conflitos ou para a confrontação não violenta.

Nestes espaços que se poderia caracterizar como “ilhas urbanas”, aí onde valores como a agressividade, o machismo e a liderança violenta continuam tendo forte peso, a dramatização nas letras se apresenta como um excelente cenário para expressar este estilo de masculinidade e, ao mesmo tempo, para atuar na contenção da agressividade, como uma das formas de controle social que se encontram no fundamento do processo civilizatório.

A função reguladora do subgênero musical no contexto das comunidades se mostra carente de um discurso uniforme e não impede a circulação de músicas que podem atuar em sentido contrário ao discurso dominante. A postura dos MCs observada nas letras do *Funk Proibido* muitas vezes parece apresentar uma radical contradição, mas isto só ocorre quando se vê o discurso do subgênero musical como um bloco compacto através do qual se expressariam coerentemente um conjunto de valores, sempre os mesmos. Como se pode ver, não é isso o que ocorre. Ao mesmo tempo que em algumas letras se estimula o consumo de alucinógenos e estupefacientes, outras podem motivar os ouvintes a uma atitude crítica em relação a alguns aspectos centrais da sociabilidade violenta como, por exemplo, o consumo de crack ou a entrada dos jovens no mundo do crime. De modo que o mais razoável parece ser aceitar que o *Funk Proibido* é uma manifestação cultural bastante plástica que se amolda a distintos contextos, quase sempre atravessado por fatores espaciais, temporais, ou relacionados ao lócus de enunciação e aos destinatários imediatos.

## Referências:

- ABREU, Martha. *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.
- ALABARCES, Pablo. *Entre gatos y violadores: el rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue, 1993.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BARRETO, Pedro. Polícia para quem? *Jornal da UFRJ*, ano 4, n. 46, agosto 2009, p. 17-19.
- BATISTA, Vera Malaguti. A juventude na criminologia. En: BOCAJUVA, Helena; NUNES, Silvia Alexim (Org.). *Juventudes, subjetivações e violências*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 91-99.
- BAUMAN, Zygmunt. *A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas*. Tradução de José Maurício Gradel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BHABHA, Homi K. Diseminación: tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Traducción de María Gabriela Ubaldini. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010. p. 385-423.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 9 ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2003.
- CRAGNOLINI, Alejandra. Articulaciones entre violencia social, significado sonoro y subjetividad: la cumbia villera en Buenos Aires. *Trans: Revista Transcultural de Música*, Barcelona, n. 10, dic. 2006. Disponível em: <[http://www.sibetrans.com/trans/articulo/147/articulaciones-entre-violencia-social-significante-sonoro-y-subjetividad-la-cumbia-villera-en-buenos-aires#\\_edn1](http://www.sibetrans.com/trans/articulo/147/articulaciones-entre-violencia-social-significante-sonoro-y-subjetividad-la-cumbia-villera-en-buenos-aires#_edn1)>. Acesso em: 10 set. 2016.
- DAMATTA, Roberto. O poder mágico da música de carnaval (Decifrando Mamãe eu quero). In: \_\_\_\_\_. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 59-89.
- DAVIS, Mike. *Planeta favela*. Tradução de Beatriz Molina. São Paulo: Boitempo, 2006.
- DELLASOPPA, Emilio E. *Funk'n Rio: lazer, música, galeras, violência e a socialização da "onda jovem"*. In: FRAGA, Paulo César Pontes; IULIANELLI,



- Jorge Atilio Silva (Org.). *Jovens em tempo real*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 148-169.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Formação do Estado e civilização*. Apresentação de Renato Janine Ribeiro. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. 2 v. v. 2.
- FERRÉZ (Reginaldo Ferreira da Silva). A periferia de São Paulo vai explodir a qualquer momento. *Caros Amigos*, São Paulo, ano XIII, n. 151, p. 12-16, out. 2009.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Imaginarios urbanos*. 4. ed. Buenos Aires: Eudeba, 2010.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- LUDMER, Josefina. La ciudad: en la isla urbana. En: \_\_\_\_\_. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. p. 127-148.
- LUDMER, Josefina. Las tretas del débil. In: GONZÁLEZ, Patricia Elena; ORTEGA, Eliana (Ed.). *La sartén por el mango*. Río Piedras (Puerto Rico): Huracán: 1985. p. 47-54.
- MAFFESOLI, Michel. *Ensayos sobre la violencia banal y fundadora*. Traducción de Ariel Shalom. Buenos Aires: Dédalus, 2012.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 4. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Tradução de Freda Indursky. 3. ed. Campinas: Pontes, 1997.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. De las hegemonías a las apropiaciones. Formación del campo latino-americano de estudios de comunicación. In: ANALES del 1er. Encuentro ABOIC (Asociación Boliviana de Investigadores de la Comunicación), Cochabamba, nov. 1999.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. 2. ed. México, D.F.: Gustavo Gili, 1991.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza et al. *Fala galera*. Juventude, violência e cidadania na cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.
- PICCOLO, Fernanda Delvalhas. Os jovens entre o morro e a rua: reflexões a partir do baile funk. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Rio de Janeiro: cultura, política e conflito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 30-58.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Tradução de Jézio Hernani Bonfim Gutierrez. Bauru: Edusc, 1999.
- REGUILLO, Rossana. *Culturas juveniles*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.

- RESENDE, Juliana. *Operação Rio: relato de uma guerra brasileira*. Rio de Janeiro: Scritta, 1995.
- ROMERO, José Luis. *América Latina: as cidades e as ideias*. Tradução de Bella Jozef. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- ROSSI, Adriana. Radiografía del narcotráfico. In: AA.VV. *Radiografía del narcotráfico*: Santiago de Chile: Aún Creemos en los Sueños, 2009. p. 23-30.
- SENNETT, Richard. *Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- SÊNTO-SÉ, João Trajano. Violência, tráfico e juventude. In: PAIVA, Vanilda; SÊNTO-Sé, João Trajano (Org.). *Juventude em conflito com a lei*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 211-221.
- SILBA, Malvina. La cumbia argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva. In: SEMÁN, Pablo; VILA, Pablo (Org.). *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla, 2011a. p. 244-297.
- SILBA, Malvina. Identidades subalternas: edad, clase, género y consumos culturales. *Ultima Década* [online], Valparaíso, v. 19, n. 35, p. 145-168, dic. 2011b.
- SILVA, Luiz Antonio Machado da (Org.). *Vida sob cerco: violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SOUZA, Marcelo José Lopes de. *Fobópole: o medo generalizado e a militarização da questão urbana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- VALENZUELA ARCE, José Manuel. *Vida de barro duro: cultura popular juvenil e grafite*. Tradução de Heloisa B. S. Rocha. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.
- VIANNA, Hermano. Entregamos o ouro ao bandido. *Raiz*, São Paulo, ano I, n. 1, p. 20-21, 2005. Disponível em: <[http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com\\_content&task=view&id=42&Itemid=57](http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=42&Itemid=57)>. Acesso em: 10 set. 2016.
- VIANNA, Hermano, org. *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- VIANNA, Hermano. *O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Museu Nacional, 1987.
- ZALUAR, Alba. O glamour do crime. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 68, p. 30-32, maio 2011.