

O circuito de bailes, o *Funk* Proibido e a comunidade imaginada

Desafios da representação na música das favelas



Ary Pimentel*

Recibido
14 de septiembre de 2016

Aceptado:
31 de julio de 2017

Resumo

Tendo como objeto de estudo coletâneas de músicas difundidas em CDs gravados nos bailes *funk* promovidos em favelas do Rio de Janeiro entre 2000 e 2010, abordamos neste trabalho a constituição de um circuito musical na periferia carioca em função de fatores que interferiram na forma como se constituiriam os discursos veiculados através das letras do subgênero do *Funk* Carioca que se chamou “Proibidão”. A pesquisa aborda o caso específico das músicas apresentadas ao vivo em festas de rua e difundidas através de CDs vendidos no mercado informal. O método escolhido para tentar compreender o funcionamento das favelas como “comunidades de sentimentos” foi o de pensar a produção e a escuta de um subgênero musical que expressa um processo de microlocalização identitária, deslocando o olhar para zonas onde emergem novas experiências intersubjetivas e se negociam valores culturais, estratégias de representação e marcas de pertencimento a pequenas coletividades.

Palabras clave

Funk Proibido;
Círculo;
Baile;
Comunidade imaginada;
Festa funk

The “Baile Funk” circuit, the “Forbidden Funk”, and the imagined community: challenges in the songs of the slums

Abstract

The subject of this paper lies on a song compilation recorded between the years of 2000 and 2010 at *bailes funk* of the Rio de Janeiro’s *favelas*, and disseminated via homemade CD-Rs, through which we address the constitution of a musical scene at Rio de Janeiro’s periphery. It occurs due to factors which intervened at the form on how were framed the speeches propagated through the lyrics of the musical subgenre named *Proibidão*. This research broaches the specific case of live-presented street party songs, sold at the informal market

Key words

Forbidden Funk;
Baile Circuit;
Baile Funk;
Imagined Community;
Carioca Funk Parties

* Doctor en Literatura Comparada por la Universidad Federal de Rio de Janeiro. Profesor Adjunto. Facultad de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Investigador del Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas. Rio de Janeiro, Brasil. Correo electrónico: ary.pimentel@yahoo.com.br

slums' stands CDs. The chosen method to comprehend the slums operation as "emotional communities" was reflecting upon the production and the hearing within the musical subgenre. A subgenre which express a micro-location identitary process, glance shifting our attention to zones where new intersubjective experiences emerge, where cultural values, representation strategies, and the marks of a small collectivity belongingness are all negotiated.

El circuito de bailes, el *Funk Prohibido* y la comunidad imaginada: desafíos de la representación en la música de las favelas

Resumen

Palavras-chave
Funk Prohibido;
Circuito;
Baile;
Comunidade imaginada;
Fiesta funk

Partiendo del estudio de los registros musicales hechos en CDs de canciones grabadas en bailes *funk* promovidos en favelas de Río de Janeiro entre 2000 y 2010, este artículo brinda un panorama general de la constitución de un circuito musical en la periferia carioca y discute los factores que interfirieron de modo directo en la forma como se constituyeron los discursos transmitidos a través de las letras del subgénero del *Funk Carioca* que se llamó "Proibidão". La investigación se dedica a las músicas presentadas en fiestas callejeras y distribuidas en el mercado informal de comunidades populares. El método elegido para intentar comprender las favelas como zonas donde surgen nuevas experiencias intersubjetivas y se negocian otras estrategias de representación fue el de pensar, desde un punto de vista sociológico y también en sus dimensiones estéticas, la producción y la escucha de un subgénero musical que expresa un complejo proceso de microlocalización identitaria.

Primeiros passos do *Funk Carioca*

E para os amigos, que 'tão na atividade
Que fortalecem o baile
E deixam a gente à vontade
Chegam os MC's pra poder cantar
E mostrar que o *funk* nunca vai acabar

MC Marcinho, em "Favela"

1. *Funk* é um estilo musical oriundo das favelas da cidade do Rio de Janeiro e sua Região Metropolitana. Com forte influência de ritmos norte-americanos, teve origem nos bailes *black* realizados na periferia carioca nos anos 1970. Como o hip-hop, está baseado nas performances dos DJs (*disc jockeys*, os responsáveis pela mixagem das composições e pela produção das bases da música eletrônica) e MCs (Mestres de Cerimônias, os intérpretes que quase sempre são também os autores das letras). Em 1989, foi gravada a coletânea *Funk Brasil*, produzida pelo DJ Marlboro. Com faixas que traziam letras em português, o disco foi responsável pelo início da nacionalização do *funk*, momento em que o gênero passou a ser feito no Brasil e a dialogar diretamente com a realidade do público que o consumia e produzia nas periferias do Rio de Janeiro e de outras capitais brasileiras.

A evocação retrospectiva do processo de configuração do mundo *funk*¹ através de momentos de demonização e consagração ou glamourização estudados por diferentes pesquisadores (Cunha, 1997; Herschmann, 2000; Freire Filho & Herschmann, 2003; Palombini, 2009; Batista, 2010; Rosa, 2016, entre outros) confirma um dinamismo pontuado por marcos que determinam fortes inflexões no fenômeno com mudanças fundamentais registradas em determinados períodos. Essa ideia de uma periodização delimitada por fatos sociais de grande repercussão nos incita a construir interpretações sobre as mudanças operadas na cena *funk* no último ano do século XX, e, a partir deles, problematizar as condições com base nas quais se produz essa música.

Apesar dos preconceitos sociais vinculados à imagem construída de um gênero musical popular e massivo que se associa a territórios e grupos estigmatizados

“é som de preto e favelado”), no final dos anos 1980, o *funk* se impôs no Rio de Janeiro e as grandes gravadoras e redes de TV se aproximaram do fenômeno, embora o fizessem movidas por seus próprios interesses comerciais. Muito rapidamente os encontros da “massa funkeira” saíram dos clubes perdidos das zonas periféricas e cidades do Grande Rio, como São Gonçalo, São João de Meriti, Caxias e Nova Iguaçu, para os programas de rádio e televisão. Os principais bailes desta época aconteciam em clubes da Zona Norte da cidade, como o Cassino Bangu, o Mackenzie do Méier, o Coleginho 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. Observa-se, então, a multiplicação dos bailes e o aumento significativo do número de artistas, letras e gravações numa vertente que passa a ser dominante no *Funk Carioca*. De acordo com Hermano Vianna (1987, 1990), na virada para os anos de 1990 aconteciam cerca de seiscentas festas *funk* a cada fim de semana na cidade do Rio de Janeiro e na Região Metropolitana.

Entretanto, desde 1992, com os “arrastões”² ocorridos nas praias da Zona Sul, a sociedade carioca viveria crescentes ondas de pânico moral capazes de afetar profundamente o imaginário social. Foi tão violenta a impressão desse fato e tão poderosa a imagem construída pela mídia junto à opinião pública que permitiu que se associassem os bailes à delinquência juvenil e se projetasse uma representação do *funk* como objeto ameaçador, dando origem a uma verdadeira histeria em massa que se apoderou de importantes atores da cena social. O estilo musical se viu envolvido em um processo complexo de desqualificação dos sujeitos e criminalização da pobreza, convertendo-se no instrumento que ativava uma vez mais a estratégia quase secular de demonização da favela.³

Regulamentação e proibição: novos cenários

O período que se seguiu ao que a imprensa chamou o “verão dos arrastões” (1992) revelou outra dimensão do gênero *funk*, com significativos efeitos para as características do estilo e da cena musical. “Em 1993, o *Funk Carioca* ficou muito forte e presente na minha vida, e comecei a arriscar algumas composições. Justamente quando ele deixa de aparecer nas páginas culturais e passa a frequentar as páginas policiais.”, recorda Dudu de Morro Agudo (2010: 30). Com os arrastões, tinha início uma campanha de desprestígio que culminaria com a CPI do *Funk*, em 2000, e levaria à proscrição deste gênero popular. Adriana Carvalho Lopes já destacou em seu estudo os principais elementos da crise pela qual passou o *funk* na virada do século: “bailes fechados por ordem judicial, MCs presos e enquadrados [por] apologia ao crime e ao criminoso, empresários presos por aliciamento de menores” (2011: 156). Em consequência, temos a suspensão de programas de televisão, as restrições ao circuito de bailes de clubes e um espaço cada vez mais reduzido para a difusão da música *funk* nas rádios. Identifica-se aí um processo de transformação estrutural da cena *funk*, com reflexos em múltiplas dimensões: cultural, tecnológica, econômica e imaginária.

As disposições restritivas tiveram consequências imediatas. Depois de conhecer a fama, os músicos do *funk* voltavam às favelas para cantar em bailes de rua. O fenômeno da expansão do movimento *funk* durante aqueles anos iniciais do século se dará em um novo marco, determinado por condições particulares de produção e circulação.

2. Os arrastões do verão de 1992 e do ano seguinte consistiram na ação de grupos rivais de jovens moradores das periferias que se enfrentavam nas areias da praia e provocam pânico entre os banhistas. Segundo a imprensa, numa versão bastante difundida, aproveitavam-se da confusão e tentavam praticar furtos em série em praias da Zona Sul, como Arpoador e Ipanema.

3. Mais que bairros marginais, as favelas são uma expressão urbanística característica da dívida social brasileira (RIBEIRO, 2006). Surgem no final do século XIX, como uma invenção dos grupos populares para enfrentar os problemas de moradia e possibilitar a inserção dos migrantes nas margens da urbe. Embora objeto de décadas de preconceito, hoje passam a ser parte integrante da cidade contemporânea. Espaço importante para o entendimento dos processos culturais e identitários do Rio de Janeiro, a favela enfrentou historicamente a negação de sua potência e de sua produção discursiva, sendo quase sempre representada a partir da falta ou da ausência, definida por aquilo que “não seria” ou “não teria”. De acordo com essa rede imagético-discursiva construída a partir de uma dimensão hegemônica, as favelas foram vistas homogeneamente como “um espaço destituído de infra-estrutura urbana – água, luz, esgoto, coleta de lixo; sem arruamento; globalmente miserável; sem ordem; sem lei; sem regas; sem moral. Enfim, expressão do caos” (SILVA, 2009: 16).

4. Depois de uma fase de grande sucesso do gênero *funk*, durante a qual essa manifestação da cultura juvenil carioca foi “glamourizada” (Herschmann, 2000), ocupando um expressivo espaço em rádios e canais de televisão por volta da primeira metade dos anos de 1990, desencadeou-se uma crescente campanha de criminalização do *funk* e dos funkeiros, chegando-se mesmo à constituição de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) para investigar o assunto, precisamente a CPI do *Funk*, da qual resultaria a lei que regulamentou os bailes e impôs condições que impossibilitavam sua realização.

O século XXI iniciou-se, portanto, com uma mudança radical no processo de produção que gerou um choque no cenário de referência do *Funk* Carioca. Com a lei aprovada em 29 de maio de 2000,⁴ rompia-se a precária estabilidade de um circuito que se alimentava dos diálogos entre a cidade e a favela. O *funk*, que antes ascendeu dos clubes de bairro para as discotecas, voltou para as ruas das favelas, que se converteram em novo ponto de reunião de funkeiros. Com a interdição das apresentações nos clubes, multiplicaram-se os locais de realização de bailes *funk*, que agora eram organizados em ruas, praças, colégios e quadras de esportes das comunidades populares. Surgem, portanto, os “bailes de dentro”, num momento em que os “bailes de fora” já não eram mais possíveis. Segundo a antropóloga, Olívia M. Gomes da Cunha, “os ‘bailes de dentro’ ou ‘bailes de comunidade’ são aqueles realizados próximo aos locais de moradia de seus frequentadores” (1997: 99).

Esta tendência se manifesta no Rio através da criação de um “circuito” alternativo que daria visibilidade a uma dimensão da cena musical quase totalmente ignorada até então. Entendemos aqui o termo “circuito” no mesmo sentido que José Guilherme Cantor Magnani, para quem

trata-se de uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos seus usuários habituais (1998: 21).

À medida que o território da favela se transforma em lócus de enunciação, a realidade local invade o texto e as festas oferecem as bases para novas formas de sociabilidade. Esses ritos coletivos e a música que circula a partir deles dão ênfase a certos traços compartilhados pelos habitantes destas comunidades que recebem os bailes, funcionando como formas de imaginar o mundo.

Diante da necessidade de comunicação direta com a audiência, o ritmo e a festa terminam por relacionar-se cada vez mais com determinadas práticas sociais restritas ao território e ganham uma força toda especial no micromundo social do enclave. Algo nesse sentido já havia sido assinalado por Jesús Martín-Barbero, recuperando as proposições de Cantor Magnani:

O bairro [bairro popular ou comunidade popular] surge, então, como o grande mediador entre o universo privado da casa e o mundo público da cidade, um espaço que se estrutura com base em certos tipos específicos de sociabilidade e, em última análise, de *comunicação*: entre *parentes* e entre *vizinhos*. O bairro proporciona às pessoas algumas referências básicas para a construção de um *a gente*, ou seja, de uma “sociabilidade mais ampla do que aquela que se baseia nos laços familiares, e ao mesmo tempo mais densa e estável do que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade”. (Martín-Barbero, 2001: 286).

Novo circuito do *funk*

A atividade cultural dos bailes de comunidade foi construída a partir das respostas dadas ao fenômeno da tentativa de regulação representada pela Lei nº 3410, de 29 de maio de 2000, mencionada acima. Através desta medida coercitiva, a maioria dos bairros periféricos da cidade perdia sua única opção de entretenimento nas noites dos finais de semana. Não houve de fato uma proibição, mas a regulamentação proposta pela legislação foi suficiente para fechar todos os bailes de clube. Contudo, algumas expressões do *funk*, como

aquelas que correspondem às características do *Funk* de Facção, tiveram a sua execução vedada sob a acusação de apologia ao crime. Com isso, pode-se considerar a pertinência do qualificativo que se popularizou na denominação *Funk* Proibido ou Proibidão, na medida em que impele a pensar que a interdição desse discurso foi imposta por lei.

Esse grande incremento da estrutura de festas de rua – um verdadeiro circuito de bailes *funk* de comunidade – explica boa parte do salto expressivo na produção das letras com temáticas vinculadas à violência faccional, ao consumo de drogas e ao sexo. Isso se acentuaria no período posterior a 2000, mais exatamente, em um circuito que já se anunciava, mas ainda era muito incipiente no momento anterior à legislação de 2000.

Simone Pereira de Sá e Gabriela Miranda destacam que “o *funk* criou, desde sua consolidação nos anos 80, um circuito pioneiro de produção, circulação e consumo relativamente autônomo e sustentável em relação ao modelo das grandes gravadoras” (2011: 290). O que fez o *Funk* Proibido foi criar um espaço próprio de fala e escuta ao reconfigurar um circuito musical que já existia, mas que havia entrado em uma profunda crise. Não se pode desconsiderar que esse estilo implicou novas condições de produção e circulação da música e que o circuito de bailes de favela representou um passo decisivo no processo de reapropriação do *funk* por parte das comunidades, motivando novas formas de representar e de representar-se.

Os MCs passariam a interpretar suas músicas em palcos montados no meio da rua, no interior das favelas. Mas, embora isso possa ter parecido estranho para uma parte da população da cidade, era algo absolutamente comum desde tempos anteriores, quando algumas comunidades assistiram aos primeiros shows de alguns nomes que se destacariam na cena *funk* dos anos de 1990, embora neste momento os bailes ainda ocorressem de um modo mais afastado da comunidade:

Na década de 90, quando o baile era no Brizolão [escola pública]. Pela localização, não tinha essa coisa tão próxima dos moradores. Acredito que incomodava menos a quem não gosta de *funk*. Hoje, no espaço da rua, acredito que incomoda muita gente. Os que gostam estão curtindo e os que não gostam também vão ouvir a madrugada toda o *funk*. Um está no prazer de estar ali no baile, mas o prazer dele prejudica uma outra pessoa que não queria estar no baile. O som do baile e a concentração de muitas pessoas atrapalha o seu sono, o seu descanso. (Morador de Nova Holanda, entrevista pessoal, 2014)

Apesar de não ser algo de todo novo, a mudança, entretanto, é significativa para a produção e a escuta. Passava-se de um sistema de produção e distribuição centrado no mercado para outro mais focado na performance e no contato cara a cara, produzido no ambiente da festa. As vendas de shows externos não compensavam mais e a indústria fonográfica fechou suas portas quase por completo aos artistas do gênero. A atividade dos MCs entra em franco declínio e as únicas alternativas parecem ser o baile de comunidade e a circulação da música através de CDs graváveis vendidos a baixo preço. Estes fatores, que garantiriam a sobrevivência do estilo, geram mudanças nas formas de uso da música e exigem adaptações por parte dos atores envolvidos. Era urgente modificar o repertório considerando as transformações na cena e a impossibilidade de seguir interagindo com o mercado tradicional de música da mesma maneira que antes. Mascote, importante MC do “*funk* da antiga”, abandonou a dupla com MC Nenem e se afastou das letras em

que fazia a crônica da cidade, como o “Rap da Daniela Perez”. Cidinho e Doca, depois da composição, em 1995, do “Rap da felicidade”, verdadeiro hino das periferias cariocas, ficariam conhecidos por paródias como “Rap das Armas - Proibidão”, “Cheiro de pneu queimado”, “Fundamento do Comando Vermelho”, “Eu queria um G3 e vários pentes” e “O gato é preto, a chapa é quente e o Comando é Vermelho”. MC Marcinho cogitou interromper a carreira. MC Galo já não canta “A Rocinha pede a paz”. Nesse novo contexto, onde já não havia mais lado A e lado B nos bailes, a segurança era garantida pela facção que dominava o território.

Havia, portanto, surgido um conjunto de questões geralmente preteridas que me pareceram fundamentais para pensar o *funk*. A maioria delas tinha a ver com as condições objetivas de produção e circulação. Meu interesse por essa “arte de fazer” – parafraseando Michel de Certeau (2003) – em toda a sua complexidade, sem focar exclusivamente nas letras, surgiu justamente quando percebi que fica mais fácil compreender o modo como os MCs criam seu repertório se entendemos o lugar no qual se movem esses atores.

A consideração de que o Proibidão supõe transformações no modo de ouvir e interagir com a música foi o que fez com que eu me fixasse não apenas nas letras, mas também no processo que dá origem às condições para a existência do subgênero. É, portanto, a partir dessa perspectiva dupla (festa/produção discursiva) que quero intervir no debate. Mediante essa abordagem, pretendo trazer uma contribuição para os estudos do *Funk Proibido* como uma forma de produzir inteligibilidade sobre um conjunto de processos, fenômenos e problemas que afetam modos práticos de produção. Esta nova configuração da cena *funk* no interior das favelas tende a assumir formas que favorecem a recepção direta através da festa em detrimento da circulação comercial dos registros musicais.

Diante disso, desvio o olhar do que é canônico e central no sistema cultural, bem como dos produtos oferecidos no mercado dos bens simbólicos, para focar no elemento pequeno, periférico, menos importante mesmo dentro da subcultura juvenil construída em torno do *Funk Carioca*. O que interessava eram as operações dos produtores e usuários de uma expressão musical proibida,⁵ ou seja, “as maneiras diferentes de *marcar* socialmente o desvio operado num dado por uma prática” (Certeau, 2003: 13).

A potência das performances dos Mestres de Cerimônia (MCs) foi, pouco a pouco, conquistando o público e as festas começaram a ser organizadas de modo informal, mas regular, estruturando-se como um circuito que agitava as noites de uma vasta rede de comunidades. Das interpretações dos MCs que se apresentavam nesses palcos surgem gravações que circulam localmente sob a forma de uma seleta de músicas editadas em CDs já disponíveis nas bancas dos camelôs no dia seguinte ao baile. O deslocamento da festa *funk* para o interior das favelas desenvolveu novas formas de música em diálogo direto com a experiência da periferia e deu origem a “um estilo de trocas sociais, um estilo de invenções técnicas” (Giard, 2003: 20). A difusão de sua estética passava por tabloides sensacionalistas e rádios comunitárias com seus alto-falantes instalados nos postes das favelas, mas ocorria especialmente a partir das dezenas de bailes *funk* organizados nas comunidades e da gravação doméstica de CDs vendidos pelo preço de um cafezinho na padaria.

O surgimento de um novo circuito e as mudanças no gênero decorrentes resultaram da crescente criminalização do movimento *funk* no final da década de

5. Não há dúvida de que o sintagma “*funk proibido*” seja uma expressão equivocada. No sentido literal da palavra, o *funk* nunca foi proibido. Portanto, a palavra deve ser tomada em sentido figurado. Contudo, o simples fato da promulgação da lei já cria as condições para que as restrições impostas aos bailes sejam percebidas como um processo de proscricção do gênero musical, ainda que seja necessário ressaltar a imprecisão histórica que está na base do vocábulo “proibidão”. Pouco importa, porém, a origem ou o sentido rigoroso do termo, quando percebemos que a expressão serve para que diferentes grupos designem uma determinada produção do *funk* carioca ou fluminense. A ideia da proibição foi-se afirmando no próprio uso do vocábulo e nas estratégias adotadas para fazer frente à lei. Com certeza, essa nomenclatura perderia completamente o seu sentido se, com o tempo, não se impusesse no imaginário da cidade uma interdição explícita ou implícita a um determinado discurso.

1990 e da repulsa pelos proibições que tematizavam a realidade do narcotráfico, expressão musical que logo ficaria conhecida como “Funk de Facção” ou “Funk do Contexto”.

Periodizando o funk

Pode-se concluir, portanto, que, nesse momento inicial do século XXI, o aumento das restrições aos bailes e a impossibilidade de adaptação às condições impostas pela lei de regulamentação implicou a paulatina introdução de reformulações no *funk* do Rio de Janeiro. Esta transformação no contexto de produção gerou as condições concretas para o desenvolvimento do *funk* sob outro formato. Os bailes se deslocaram dos clubes de bairro para as quadras esportivas, ruas e praças de favelas da cidade e da Região Metropolitana, onde se organizavam festas a céu aberto. Nas ruas perdidas das favelas, áreas que não figuravam nos mapas e às quais tampouco chegava o Google Street View, organizavam-se concorridos bailes populares.

O fenômeno do *funk* no Brasil, embora eminentemente carioca em suas duas primeiras décadas, não é exclusivo do Rio de Janeiro. A história e os rumos do *funk* carioca foram debatidos por alguns dos mais destacados estudiosos dos movimentos culturais gestados nas periferias urbanas (Vianna, 1987; Valenzuela Arce, 1999; Yúdice, 2004). Hoje, contudo, diante das múltiplas transformações que se processaram nesse universo que já não pode ser denominado de modo global e uniforme como “mundo *funk*”, observamos esforços no sentido de uma redefinição desse gênero musical, cuja nomenclatura mais apropriada, segundo Pablo Laignier (2013) seria “Funk Fluminense”, pois está inserido em um universo mais amplo do que a Região Metropolitana da cidade. Ao longo da última década e meia, o gênero *funk* se estendeu para o resto do país. Atualmente, pode-se observar uma forte presença do gênero em outros estados, como São Paulo, Espírito Santo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Ceará.

Por conta dessa difusão, o *funk* tem sido objeto de um número cada vez maior de trabalhos acadêmicos, mas a investigação dos aspectos relativos à produção do Funk Proibido não tem sido uma preocupação muito frequente entre os pesquisadores da área. Não se pode dizer que o tema tenha sido completamente abandonado, mas, mesmo considerando trabalhos como os de Russano (2006), Mattos (2006), Guedes (2007), Arruda, Rodriguez e Ferreira (2011), Vieira (2012) e Pereira (2013), é possível afirmar que a produção do Funk Proibido tem sido enfrentada pela crítica de maneira tímida.

Embora o *funk* já não seja um fenômeno circunscrito a um período ou a um lugar, acredito que é preciso delimitar a pesquisa no tempo e no espaço a fim de que se possa aprofundar o olhar e entender melhor essas dinâmicas contemporâneas da cultura da periferia a partir do Funk Proibido. Em função disso, nessa pesquisa abordo 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).⁶ 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 de uma 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

6. Maré não é somente um bairro popular. São mais de 15 favelas, 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 se denomina um “complexo de favelas”, ou seja, a reunião territorial de várias comunidades que constituem uma espécie de cidade informal dentro da megalópole. O Conjunto de Favelas da Maré abrange uma área de aproximadamente 7 km², às margens da Baía da Guanabara. 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).

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 de pesquisadores dedicados ao tema. O período em que esta expressão cultural conquistou maior projeção pública – do final do século XX, com a promulgação da Lei nº 3410, de 29 de maio de 2000, até o momento da tomada do Complexo do Alemão pelas forças de segurança, em 28 de novembro de 2010 – constitui o foco dessa pesquisa.

Os fatos associados a esses dois marcos temporais podem parecer pouco significativos, mas as transformações decorrentes do impacto dessa legislação e das operações de ocupação dos complexos da Penha e do Alemão foram suficientemente grandes para gerar uma série de consequências no mundo da cultura que permitem delimitar os momentos de afirmação e crise de um subgênero musical. Esses dois momentos marcaram, primeiro, a estruturação do circuito de bailes de favela, com uma rica e diversificada produção específica a ele associada, e, depois, o seu desmantelamento, quando vão diminuindo as possibilidades de se fazer música da mesma forma que antes.

Poucas vezes tivemos um momento tão especial para pensar a periferia da cidade. Ao longo dessa década produziram-se notáveis mudanças dentro de um já polifacético “mundo *funk*” (Vianna, 1987), que afetaram o modo de produção e circulação das músicas, impondo-se como particularidades de um novo contexto.

O meio e o *mídium*

“O meio é a mensagem”, como há muito sentenciou Marshal McLuhan (2002), sinalizando que um novo ambiente traz transformações radicais para o conteúdo processado segundo as condições do velho ambiente.

Dominique Maingueneau nos permite chamar a atenção para as diferenças entre “meio” e “*mídium*”, caracterizando o segundo destes termos como o conjunto de mediações que criam as condições necessárias para que as ideias assumam força material (2011). Para Maingueneau, é possível dizer “que o *mídium* não é um simples «meio» de transmissão do discurso, mas que ele imprime um certo aspecto a seus conteúdos e comanda os usos que dele podemos fazer” (2011: 71). Segundo o autor, os efeitos do *mídium* se imprimem nos traços que assume o discurso. Tal concepção mostrou-se fundamental para este estudo, na medida em que, para entender o lugar que o *Funk Proibido* ocupa no cenário local é necessário pensar as condições que o envolvem.

Seguindo o que sugere Dominique Maingueneau, decidi dar atenção ao “modo de manifestação material dos discursos” (2011: 71), ou seja, ao suporte associado ao modo de produção e difusão desse discurso, ou, mais precisamente, ao circuito dos bailes de favela que tornaram possível o Proibidão como um subgênero do *Funk Carioca* ou *Fluminense*.⁷ A obra dos MCs de *funk* nunca vem separada da ideia de um circuito e seu público. Trata-se, em todos os casos, de uma produção que se materializa conforme as condições e os limites de um *mídium* específico.

No caso do *Funk Proibido*, essa música gerou-se, conforme afirmei acima, como resposta a condições concretas que lhe foram impostas sob a forma de barreiras para a inserção do discurso dos subalternos na indústria cultural.

7. Segundo Dominique Maingueneau, “O *mídium* não é um simples «meio», um instrumento para transportar uma mensagem estável: uma mudança importante do *mídium* modifica o conjunto de um gênero de discurso.” (Maingueneau, 2011: 71).

Ao identificar os marcos que se impõem como limites temporais para se pensar o Proibidão, percebo que pode ser extremamente importante a tentativa de entender o fato a partir de suas condições de gestação, na medida em que, tal como assinalam Grimson, Morenson e Noel na introdução de *Antropología ahora: debates sobre la alteridad*, nenhuma prática pode ser compreendida desvinculada “del contexto específico en el cual ha sido creada y donde adquiere sentido” (2011: 10). Contexto aqui faz referência ao conjunto de fatores ou circunstâncias que têm a ver diretamente com a produção do gênero e, em particular, de seus dois subgêneros proibidos (*Funk de Facção* e *Funk Putaria*).⁸

Todo *mídiu*m estabelece suas próprias regras e organiza um conjunto de experiências num repertório comum. No período estudado por mim, nas favelas do Rio de Janeiro criam-se cadeias de produção e de consumo específicas para o *Funk Proibido* que assumem uma forma diferente das cadeias relacionadas a qualquer outro bem cultural. A situação, portanto, é fundamental para a constituição desse subgênero do *funk*. E, por isso, para entender essa música é necessária uma audição situada.

Alterações na cena *funk*

“Proibidão de Facção” é um estilo de *funk* veiculado em bailes de comunidade e comercializado de forma semi-clandestina por um mercado informal integrado por vendedores que montam suas barraquinhas nas ruas e feiras das favelas. Essas músicas trazem como temas o consumo e o tráfico de drogas, a guerra entre quadrilhas de diferentes facções do “crime organizado” e a violência contra as forças policiais.

O Proibidão, segundo a minha leitura, seria a marca de origem do circuito de bailes das favelas cariocas. Na verdade, as transformações pelas quais estava passando o circuito foram o verdadeiro determinante para o espaço que o Proibidão iria ganhar na cena *funk* carioca.

Os sujeitos do circuito operam em um vazio deixado pela indústria fonográfica, agentes e produtores musicais. Criam um subgênero que explicita e difunde uma vertente já conhecida do *funk*, mas também demonstram a intenção de negar a interdição ou proscricção produzida pela lei. Diferentes atores movem-se no espaço deixado livre nos territórios onde o Estado não atua e mostram que já não necessitam da mediação dos produtores da indústria fonográfica e do mundo do espetáculo. Dão origem, assim, a esse circuito organizado em um mundo paralelo, potencializando um imaginário a partir do qual se enfrentam múltiplos discursos e interlocutores.

Sem divulgação, sem imprensa, sem nomes famosos, cada baile é um encontro da nova cena. Conta apenas com a equipe de som, alguns MCs que percorrem o circuito e o elemento mais importante de cada noite: o público participante da festa, que em hipótese alguma pode ser confundido com os expectadores dos shows e espetáculos organizados em outras áreas da cidade.

A apresentação quase sempre é acompanhada por um cuidado com o registro do show. O DJ, que costuma ser alguém da própria comunidade, geralmente é o encarregado pelo registro e fica com uma gravação do áudio. É daí que irá retirar as músicas que comporão o CD que já começa a circular no dia seguinte, disponibilizado no mercado informal, e também o material postado

8. Embora se faça esta rápida menção ao subgênero “Putaria” (não confundir com *Funk de Duplo Sentido*, nem tampouco tomar este último como uma das vertentes do “Proibidão”), a abordagem deste estudo se focará exclusivamente nas características e nos deslocamentos observados no discurso da outra vertente constituída pelas produções do *Funk de Facção* ou *Funk do Contexto* (de Bandido). O subgênero *Funk Putaria* será explorado em outra oportunidade.

na Internet. Conforme pude observar, no período posterior a 2011, alguns frequentadores já podem sair do baile com o áudio das apresentações. Essa, contudo, é uma prática observada em bailes que não contam mais com música ao vivo, sendo as músicas que tocam durante a noite a gravação de festas realizadas tempos atrás.

Visto que esse tipo de evento conta com pouca ou nenhuma divulgação, os CDs de um baile vendidos ao longo da semana nas barracas do mercado informal tendem a alimentar o interesse pela próxima festa. Em quase todas as favelas, camelôs montam pequenas barracas e vendem CDs domésticos com as gravações dos bailes locais e também daqueles realizados em outras comunidades. Este é o suporte sonoro que possibilita o consumo por parte dos aficionados da música. É óbvio que o que se debate aqui é, mais que um estilo, um modelo de produção e de circulação da música.

Longe de prejudicar os autores, essa iniciativa dos camelôs conta com a aprovação de MCs e DJs, que veem nesse modelo criativo de divulgação e comércio da música uma forma de construir as suas carreiras. George Yúdice assinala que, nos últimos anos, em diferentes cenas musicais, artistas que não gravam com as *majors*, como os MCs de *funk*, estão “buscando otros modelos de negocio, inclusive permitiendo que su música se descargue gratuitamente para beneficiarse de la presencia que logran en el público, y por tanto de entrada para conciertos y otras fuentes de ingresos” (Yúdice, 2007: 76).

Os CDs podem ser distribuídos a preços quase simbólicos. Funcionam como um canal que ajuda a divulgar o nome do artista e abre portas para o mercado de apresentações no circuito dos bailes. O foco dos MCs, portanto, não é receber um retorno financeiro imediato, mas afirmar seu nome junto aos frequentadores das festas. Nesse contexto, destacam-se os camelôs como agentes da divulgação de CDs precários de edição limitadíssima e a Internet como ferramenta dos artistas das periferias que se tornam estrelas à margem das *majors*.

A festa e os resíduos da performance

9. R\$: Moeda local:
Reales brasileños

10. Tecnobrega é um gênero musical popular surgido na cena local da cidade de Belém do Pará, Brasil. O estilo conta um leque de influências, mas pode-se dizer que nasceu da fusão do brega tradicional com a música eletrônica. É feito por artistas das periferias que protagonizam um complexo circuito local, abrangendo toda a região metropolitana da capital paraense. A popularização das novas tecnologias e o acesso cada vez maior aos computadores domésticos permitiu a multiplicação de estúdios caseiros nos quais é produzida a música das bandas e artistas de tecnobrega. Essa é a música que será depois reproduzida nas festas das grandes equipes de som e gravada em CDs distribuídos por vendedores ambulantes que alimentam um dinâmico mercado informal. (Cf. LEMOS, CASTRO, 2008).

A popularização dos discos compactos virgens (CD-R) na segunda metade dos anos 1990 altera a forma como os sujeitos disputam a cultura no campo musical. Além de um leitor de CD, os computadores domésticos mais baratos vendidos nos anos 2000 passam a contar também com unidades de gravação de CD-R (desenvolvido em 1988) e CD-RW (surgido em 1995). Nesse novo meio digital, o DJ que atua nas festas de periferia grava em seu PC uma pequena quantidade de CDs virgens com as músicas cantadas pelos MCs e põe à venda nas ruas e feiras do bairro. Se compararmos o preço do CD virgem (em torno de R\$⁹ 1,00) com o valor cobrado por um CD gravado com músicas de um baile *funk* (R\$ 3,00), em meados dos anos 2000, é bastante fácil concluir que os DJs e MCs não têm intenção de obter grande lucro com essa atividade de reprodução dos resíduos da performance.

A meta fundamental, como no caso similar do tecnobrega do Pará,¹⁰ não é vender discos. Os MCs não priorizam a produção discográfica ou a venda de discos, mas a apresentação ao vivo nas festas da periferia. Como assinala George Yúdice em *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, “para algunos es más importante crear una comunidad de oyentes” (2007: 52-53). O disco ótico

digital de áudio que contém as faixas não constitui um álbum. Sem capa, produção gráfica ou qualquer elemento que permita a identificação de seu conteúdo, como, por exemplo, o título das faixas ou o nome dos cantores que interpretam os temas musicais, os fonogramas circulam a um preço bastante acessível, pondo em prática outro tipo de negócio que tem como compradores os próprios frequentadores do baile do fim de semana anterior. Nessa primeira década do século, o resíduo se apresentava, portanto, como uma linha de debilitação que une dois momentos performáticos (a festa deste sábado e a do seguinte), mantendo vivo o interesse pela festa. A ideia de vender essa música como um produto não ultrapassava os limites da comunidade e quando o fazia assumia uma nova versão, com letras especialmente pensadas com essa finalidade. Trata-se de um fenômeno de cultura periférica que se adapta, negocia e se dinamiza com enorme facilidade.

Outro fator de destaque é o consumo de música *on line*. Ao longo dessa década, a música *funk* não esteve conectada a um selo discográfico. Sem contar com *majors* ou independentes, mas impulsionados pelo fato de que seus vídeos postados no YouTube contavam com centenas de milhares de acessos, artistas como Menor do Chapa, MC Frank, MC Marcelly e, mais recentemente, Ludmila ou grupos como o Bonde das Maravilhas se visibilizaram e construíram um lugar no campo musical. YouTube e os sites dos próprios MCs na Internet, nos quais se pode baixar suas músicas, servem como instrumentos de promoção para a carreira artística e permitem uma relação direta entre os fãs e os cantores sem passar pela mediação das gravadoras. As novas tecnologias permitem também a criação de conteúdos em colaboração com os fãs. O apreciador do subgênero baixa uma música e monta com suas próprias fotos um *slideshow* como clipe que torna a postar na Internet, o que faz com que uma mesma música apareça como trilha sonora de diferentes clipes personalizados.

O rito da festa deixa poucos resíduos ou traços documentais além do CD com uma seleção do que foi cantado no baile. Como quase sempre esse tipo de evento contava com uma organização bastante informal, sua divulgação consistia quando muito em umas poucas faixas espalhadas pela comunidade, sendo praticamente inexistente a impressão de filipetas ou cartazes. Mesmo o uso de faixas estava reservado a algum baile que contasse com atrações especiais. O baile de toda semana, por sua vez, não tinha propaganda nem era divulgado em qualquer meio externo à favela. Era quase secreto.

A utilização, no momento posterior a 2011, de faixas e filipetas para dar informações do evento ao público demonstra a passagem para um tipo de organização mais formal, que visa a outros públicos, sinalizando, ao mesmo tempo o fim do contexto que ofereceu as condições de existência do Proibidão. Antes, os frequentadores da festa sabiam que ela ocorreria todas as semanas na mesma rua ou praça e sempre naquele mesmo horário, o que tornava desnecessária a propaganda. No período anterior a 2011, a festa não tinha publicidade em lugar nenhum e lotava. Com a crise do circuito, que ocorre a partir da implantação do processo de pacificação¹¹ que atinge algumas das favelas que sediavam os principais bailes do circuito, as festas deixaram de ocorrer no território das comunidades. Agora, os cartazes e panfletos anunciam os locais, as atrações da noite e, às vezes, o preço cobrado pelos ingressos. Observa-se, então, uma comercialização do entretenimento que havia desaparecido no circuito de comunidade por quase uma década. No caso dos bailes do período mais recente, organizados fora das favelas, essa comercialização da cultura da periferia já se explicita no próprio material de divulgação.

11. A “pacificação das favelas” é um processo que começou, em dezembro de 2008, com a implantação das primeiras Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) em algumas comunidades, levando à retomada pelo Estado de territórios até então sob o controle de bandos armados. Contudo, essa nova forma da política de segurança pensada para combater a territorialização das favelas por quadrilhas do comércio varejista de drogas ilícitas só teve seu momento decisivo com a ocupação da Vila Cruzeiro e do Complexo do Alemão, em novembro de 2010.

Enquanto o *funk* da primeira década do século XXI tinha um circuito de distribuição de CDs bastante precário que nem mereceria o rótulo de alternativo, com a passagem para a década seguinte, observa-se o surgimento de uma circulação ampliada por meio de álbuns lançados no mercado por gravadoras como Sony Music ou Universal e vendidos nas grandes lojas de discos.

Podemos dizer que, em linhas gerais, o modelo de produção musical criado na periferia carioca no início desse século corresponde aos bailes de comunidades à margem das autoridades legais competentes. Houve uma tentativa de suprimir os bailes que formalmente assumiu o aspecto de um projeto de regulamentação promulgado como lei estadual pelo presidente da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro em 29 de maio de 2000. Como consequência da lei que impedia a organização das festas nos espaços da cidade formal destinados a essa finalidade, ao que se soma a incapacidade reguladora do Estado em certos territórios, surgiu um novo circuito de bailes associado à rede de favelas dominadas pelo tráfico de varejo. A manifestação tende a afluir para regiões à margem do poder público, onde, por isso, poderá ser tocado o tipo de *funk* que foi objeto da proibição da Lei nº 3410, configurando-se, portanto, sua condição de evento proibido. Nessas festas onde se podia dançar, tomar cerveja e consumir drogas ilegais, tocava-se livremente o Proibidão. Nenhuma das músicas cantadas nos bailes de comunidade desse período é vendida em lojas convencionais de discos ou executada em qualquer das emissoras de rádio, salvo estações de rádio comunitárias muito pequenas que possam ter uma programação sem qualquer tipo de censura, estando, portanto, abertas a essas expressões.

Toda a produção “semi clandestina” desse período abriu espaço para um conjunto de vozes subalternas: Sapão, Sabrina, Frank, Tikão, G3, Smith, Menor do Chapa, Kátia, Nem, Orelha, Duda 2D, Marcelly e Colibri. Esses MCs são as novas estrelas da música *funk* do século XXI. São jovens funkeiros que se diferenciam da geração anterior pelo contexto em que construíram o seu pertencimento ao mundo da música. Quando começaram a cantar *funk*, este já estava em pleno processo de criminalização e os bailes postos na clandestinidade ou em vias de. Poucos são os que, como Mr. Catra e MC Mascote, têm uma carreira que se estruturou antes da proibição, funcionando ela própria como uma referência para a geração dos mais jovens como Menor do Chapa ou MC G3.

A maioria dos que cantavam *Funk Proibido* tinha-se profissionalizado no circuito dos bailes de comunidade. É certo que alguns deles ainda se apresentavam em espaços como Circo Voador ou Boqueirão do Passeio e especialmente em festas promovidas por universitários, mas isso não impedia que o centro de suas carreiras fosse a participação em sete ou oito bailes por noite a cada fim de semana.

O Turano tem Menor do Chapa; Cidade Alta conta com G3. Do Alemão sai MC Smith e Nova Holanda tinha Marquinho Papum, RD MC e Bonde dos Magrinhos. O Parque União (PU) também tinha o seu MC. Duda 2D era muito popular por esses anos cantando nos bailes do PU. Eram os poetas da comunidade, os *bardos* locais. MC Orelha tinha perfeita consciência de seu talento e se denominava “poeta do crime” (cf. letra de “O império é aqui na Chatuba”).¹² Pode causar estranheza a definição dos autores dessas composições como “poetas”, mas essa é uma categoria nativa. Como já assinalava Pierre Bourdieu, “em um processo de circulação e consumo dominado pelas relações objetivas entre as instâncias e os agentes que nele estão envolvidos, constitui-se o sentido

12. Tal expressão corresponde a uma auto figuração do eu como artista, como poeta, contando apenas com o circuito de bailes para construir seu pertencimento ao campo, e prescindindo de qualquer outra instância de legitimação ou consagração.

público da obra pelo qual o autor é definido e em relação ao qual está obrigado a definir-se” (1999: 113). Um dos artistas locais que vive em Nova Holanda há mais de trinta anos define os MCs de *Funk Proibido* como poetas que protagonizariam uma cena marginal, e sublinha que:

Aqui em Nova Holanda e no Parque União nós temos alguns nomes importantes do *funk*: Duda 2D, Rodson, que é da nova safra, MC Emily, que é a novíssima safra, tá nascendo agora, e o MC RD, que tem uma poesia muito afinada e uma percepção do cotidiano muito aguçada. Ele narra coisas que são de impressionar. Tem uma leitura dos enfrentamentos, do que ocorre na fronteira, das diversões na favela... E inclusive é por isso que ele não está no mercado. Como ele tem essa dimensão da crônica da favela muito forte, e isso tem um peso político, os caras não vão convidar nem pra sentar na Roda de *Funk*. A música dele não ecoa fora. Esse é um tipo de discurso que só toca no baile da favela. Ele tinha um empresário que não deixava ele se corromper nesse sistema fonográfico e acabar cantando na Globo, mudando seu discurso pra poder ser aceitado lá fora. Esse empresário foi morto e ele nunca mais aceitou ter outro empresário. Muito do que eu vi acontecer foi através da visão desses jovens. (Morador de Nova Holanda, entrevista pessoal, 2014).

Os trabalhos da imaginação

Numa relação que se estabelece na tensão com os moradores mais velhos e com os discursos da imprensa sobre a comunidade, os jovens MCs influenciam a construção da imagem da favela através das atividades do presente, entre as quais se destacam o baile e as músicas que nele tocam. Assim como os romances de fundação nos quais Benedict Anderson identificava destacados elementos para a construção coletiva do passado, ou, em suas palavras, de “um «nós» comum” (2008: 13), o *funk* também irá atuar como um elemento crucial no processo de imaginação pública ou comunitária.¹³

Responsável por compartilhar formas de imaginação, a música *funk* unifica e dá coesão ao grupo no interior do território. Esse repertório de letras gravadas em CDs baratos distribuídos exclusivamente dentro das favelas integraria aquilo que Arjun Appadurai denominou “trabajos de la imaginación” (2001: 20). É através desses trabalhos da imaginação que os moradores das periferias e favelas estão constantemente negociando seu lugar na cidade. Tais discursos permitem experimentar a “construcción de los yoes imaginados y de los mundos imaginados” (Appadurai, 2001: 20). Nessa mesma linha de pensamento, Josefina Ludmer, na conferência “Lo que viene después”, enfatiza de modo particular a ideia de “imaginación pública” como um instrumento conceitual que ela define como “todo lo que circula en forma de imágenes y discursos; una red que tejemos y que nos envuelve, nos penetra y nos constituye. Y también, una fuerza y un trabajo colectivo que fabrica realidad” (2012: 1).

O Proibidão, como um destes elementos constitutivos e produtores de realidade, é um discurso que não se ocupa dos grandes acontecimentos que marcam o presente da nossa sociedade, tampouco dos nomes importantes para os grandes relatos. Em lugar de pensar os fatos que influenciaram a história da cidade ou as biografias marcantes para os destinos da urbe, essas narrativas focam a nossa atenção nos acontecimentos perdidos no fluxo do cotidiano de uma comunidade fortemente ancorada em um microterritório periférico. Aqui, entendemos “comunidade” como a resultante dos sentidos cognitivos e afetivos existentes na base do pertencimento dos sujeitos que a integram (Brow, 1990).

13. Apesar de Anderson ressaltar apenas a importância da escrita e, de modo particular, da literatura e da imprensa para a formação do imaginário comunitário, eu gostaria de chamar a atenção para a centralidade que pode assumir a oralidade e, de modo especial, a música como veículo para a estruturação do imaginário de determinadas formações sociais.

Antes de tudo, devemos pensar o subgênero ao mesmo tempo como meio de construção de um imaginário compartilhado entre todos da vizinhança e como possibilidade de dar forma às experiências de sujeitos subalternos no âmbito restrito das *favelas*. Estas são músicas que imaginam o sentido da vida na cidade (García Canclini, 2010: 103), mas, sobretudo, que ajudam a imaginar a comunidade como universo integrado, a partir de uma rede de memórias compartilhadas.

O estudo de Diana Taylor sobre sistemas performativos nos permite analisar os eventos semanais do baile como performance que ativa a memória dos sujeitos e resgata aspectos da trajetória de personagens invisibilizados da comunidade. Segundo Taylor, “en su carácter de práctica corporal en relación con otros discursos culturales, el performance ofrece también una manera de generar y transmitir conocimiento a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento social” (2015: 31). Essas configurações narrativas são formas cruciais para dar conta de uma recordação do passado a partir do aqui e agora da performance. Joanne Rappaport (2005: 125), em consonância com essa abordagem, recupera o pensamento de Marc Bloch, para quem o passado pode ser experimentado mais plenamente através da vida cotidiana no presente.

O repertório do *Funk Proibido* surge, portanto, como a construção de um relato por parte de sujeitos que se expressam através de atividades do presente e dão vida ao passado. Rappaport nos lembra que, no caso de certas comunidades, “cuando construyen las narraciones históricas y componen (...) canciones sobre el pasado, recurren a menudo a las actividades del presente llegando casi a excluir las referencias a los eventos históricos” (2005: 125).

Conclusão provisória

A importância do papel da palavra cantada, juntamente com as performances, para a formação de uma “comunidade imaginada” constituída por distintos fragmentos da cidade emerge juntamente com os circuitos de bailes de favela no início do século XXI. Na verdade, como sugerimos acima, este é um processo que remete diretamente ao modo como foram imaginadas as comunidades nacionais estudadas por Benedict Anderson. Mais do que as suas dimensões, o que diferencia esses dois tipos de comunidade são os recursos de que se lança mão no processo de imaginação. Enquanto Anderson ressaltava o papel do capitalismo editorial, afirmando que “é por meio do material impresso que a nação se converte numa comunidade sólida” (2008: 12), no caso das periferias cariocas impõe-se uma oralidade difundida através dos bailes em associação com as novas tecnologias de gravação/reprodução de CDs e o trabalho de distribuição dos camelôs. Anderson já destacava que “qualquer comunidade maior que a aldeia primordial do contato face a face (e talvez mesmo ela) é imaginada” (2008: 33). As favelas cariocas conectadas pelo circuito do *Funk Proibido* são apenas mais um exemplo.

O estudo da emergência das micronações da periferia leva a pensar como elas se constituíram com base em memórias locais, bem como em fatos e personagens esquecidos pelo resto da cidade, mas também com base em atividades físicas e essencialmente lúdicas como o futebol, o carnaval e o baile (cf. DaMatta, 1986; González Echevarría, 1998). O mundo das periferias, atravessado pelas lógicas do tráfico de drogas e ordenado pelos códigos do crime, em meio ao domínio de uma cultura do trabalho e do prazer, vai surgindo assim como um conjunto de pequenas nações. Roberto González Echevarría, em seu artigo

“Literatura, baile y béisbol”, cuestiona o fato de que quase sempre as nações são pensadas “en base a actividades políticas e intelectuales, ignorándose otras de carácter más material o físico, como los juegos, los rituales colectivos, los bailes, y hasta la cocina” (González Echevarría, 1998: 42). Para o conhecimento e reconhecimento dessas pequenas “comunidades imaginadas” que estão surgindo nas periferias com novos valores, nova ética e novas leis, as festas, os esportes populares e os rituais coletivos são possibilidades de entender uma sociedade através das dramatizações das massas anônimas, instrumento por meio do qual ela se manifesta e celebra sua existência para além dos grandes relatos nacionais. As letras de música que se disseminam a partir das festas populares, cantos de torcida e bailes da periferia muitas vezes se constituem como metaforizações dessas sociedades. O *funk* dos bailes de comunidade ilustra à perfeição tal condição que compartilha com o futebol e o carnaval, por exemplo. Coincidiu mais uma vez com González Echevarría, para quem “todas estas actividades también constituyen discursos aptos para ser analizados junto con la literatura, mediante una especie de antropología que probablemente no sabremos postular, sin embargo, sino a base de la literatura misma, que los contiene a todos” (1998: 42).

O que antes remetia a uma identidade nacional agora são lugares de memória microlocalizados, “semi\ nações”, conforme Homi Bhabha, que lança a ideia de “dis-semi\ nação”,¹⁴ ao se propor a escrever sobre a nação a partir da perspectiva de suas margens, percebendo-a como “uma forma oscura y ubicua de vivir la localidad de la cultura” (2010: 386). Guetos, favelas, bairros periféricos, assentamentos informais e conjuntos habitacionais se convertem, então, em “lugares onde a memória se cristaliza e se refugia” (Nora, 1993: 7).

Os proibidos gravados em CDs baratos, como resíduos concretos das festas da favela, colocam em circulação os fragmentos de uma narrativa que fornece uma memória alternativa e um contra discurso, atuando a contrapelo das narrativas hegemônicas dos meios de comunicação. “A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto”, já dizia Pierre Nora (1993: 9). O que observamos nesses casos é o território repercutindo na organização da vida de uma coletividade através da festa, da performance dos MCs e dos frequentadores do baile, em torno das imagens compartilhadas nas letras e dos rituais coletivos do encontro semanal. A favela surge, assim, como um potente espaço de imaginação e de memória.

14. Homi K. Bhabha intitula a sua contribuição para a coletânea *Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales* (2010) com um termo que toma emprestado de Jacques Derrida, ao qual agrega novos sentidos a partir de sua experiência pessoal de imigração: “Dissemi-Nación: Tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna”. Do vocábulo “DissemiNação”, do qual Bhabha destacava já o componente “Nação”, ao introduzir uma letra maiúscula no meio da palavra, pode-se retirar um novo sentido ao separar a primeira sílaba do fragmento seguinte, que acaba por converter-se em um prefixo: “dis-semi\ nação”. Daí surge a ideia de “semi-nação”.

Referências bibliográficas

- » ANDERSON, Benedict. 2008. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- » APPADURAI, Arjun. 2001. *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo/Buenos Aires: Ediciones Trilce/Fondo de Cultura Económica.
- » ARRUDA, Angela, RODRIGUEZ, Andréa y FERREIRA, Rhaniel Sodré. 2011. “Representa es sociais e território nas letras de funk proibido de facão”. *Psicologia em Revista*, 17 (3): 414-432.
- » BATISTA, Carlos Bruce Sirimarco. 2010. *Da criminaliza o do funk   militariza o do espaço da pobreza*. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Pós-gradua o em Criminologia, Direito e Processo Penal. Trabalho de Conclusão de Curso.
- » BHABHA, Homi. 2010. “Diseminaci n: Tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna”. En: H. Bhabha (Comp.). *Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno. pp. 385-423.
- » BOURDIEU, Pierre. 1999. *A economia das trocas simbólicas*. 5  ed. São Paulo: Perspectiva.
- » BROW, James. 2009. “Notes on Community, Hegemony, and the Uses of the Past”. *Anthropological Quarterly*, 63 (1): 1-6.
- » CERTEAU, Michel de. 2003. *A inven o do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 9  ed. Petrópolis: Vozes.
- » CUNHA, Olívia M. Gomes da. 1997. “Conversando com Ice-T: violência e criminaliza o no funk”. En: M. Herschmann. *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globaliza o, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco. pp. 86-111.
- » DAMATTA, Roberto. 1986. *Explora es: ensaios de sociologia interpretativa*. Rio de Janeiro: Rocco.
- » FREIRE FILHO, João y HERSCHMANN, Micael. 2003. “Funk carioca: entre a condena o e a aclama o da m dia”. *ECO-P S*, 6 (2): 60-72.
- » GARCÍA CANCLINI, Néstor. 2010. *Imaginarios urbanos*. 4  ed. Buenos Aires: Eudeba.
- » GIARD, Luce. 2003. “História de uma pesquisa. Apresenta o”. In: M. de Certeau. *A inven o do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 9  ed. Petrópolis: Vozes. pp. 9-32.
- » GUEDES, Maurício da Silva. 2007. “A música que toca   nós que manda”: um estudo sobre o “proibidão”. Disserta o de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- » HERSCHMANN, Micael. 2000. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- » LAIGNIER, Pablo Cezar. 2013. *Do funk fluminense ao funk nacional: o grito comunicacional de favelas e subúrbios do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro / Escola de Comunica o - ECO/UFRJ. Tese de Doutorado em Comunica o.
- » LEMOS, Ronaldo, CASTRO, Oona. 2008. *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- » LOPES, Adriana Carvalho. 2011. *Funk-se quem quiser: no batid o negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto, FAPERJ.
- » LUDMER, Josefina. 2012. “Lo que viene después”. *Seminario-encuentro “Literatura y después. Reflexiones sobre el futuro de la literatura después del libro”*. Programa de UNIA Arte y Pensamiento. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.

- » MAGNANI, José Guilherme Cantor. 1998. *Festa no pedaço: cultura e lazer na cidade*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec.
- » MAINGUENEAU, Dominique. 2011. *Análise de textos de comunicação*. 6ª ed. São Paulo: Cortez.
- » MARTÍN-BARBERO, Jesús. 2001. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- » MATTOS, Carla dos Santos. 2006. *No ritmo neurótico: cultura funk e performances “proibidas” em contexto de violência no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais.
- » MORRO AGUDO, Dudu de. 2010. *Enraizados, os híbridos glocais*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- » NORA, Pierre. 1993. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História*, 10: 7-28.
- » PALOMBINI, Carlos. 2009. “Soul brasileiro e funk carioca”. *Opus*, Goiânia, 15 (1): 37-61.
- » PEREIRA, Eduardo Baker Valls. 2013. *Ensaio por uma criminologia perspectivista*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado em Direito.
- » RAPPAPORT, Joanne. 2005. “Historia y vida cotidiana”. En: J. Rappaport. *Cumbe renaciente: una historia etnográfica andina*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Universidad del Cauca. pp. 125-154.
- » RIBEIRO, Manoel. 2006. Aprendendo com a favela. Entrevista. *Revista O Globo*, 01 out. 2006, pp. 10-11.
- » ROSA, Pedro Fernando Acosta da. 2016. *Bailes, festas, reuniões dançantes, trampos, montagens e patifagens: uma etnografia musical no Campo da Tuca, “a capital do Funk no Sul do país”*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. Dissertação de Mestrado em Música.
- » RUSSANO, Rodrigo. 2006. “Bota o fuzil pra cantar!”: o funk proibido no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Uni-Rio) / Centro de Letras e Artes. Dissertação de Mestrado em Música.
- » SÁ, Simone Pereira de y MIRANDA, Gabriela. 2011. Aspectos da economia musical popular no Brasil: o circuito do funk carioca. En: M. Herschmann (Ed.). *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e Cores. pp. 289-309.
- » SILVA, Jailson de Souza, org. 2009. *O que é a favela, afinal?* Rio de Janeiro: Observatório de Favelas do Rio de Janeiro.
- » TAYLOR, Diana. 2015. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.
- » VALENZUELA ARCE, José Manuel. 1999. *Vida de barro duro: cultura popular juvenil e grafite*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- » VIANNA, Hermano. 1987. *O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Museu Nacional. Dissertação de Mestrado em Antropologia.
- » VIANNA, Hermano. 1990. “Funk e cultura popular carioca”. *Estudos Históricos*, 3 (6): 244-253.
- » VIEIRA, Thiago Braga. 2012. *Proibidão de boca em boca: o funk proibido, violência armada organizada no Rio de Janeiro e imaginário social*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia. Dissertação de Mestrado em Psicologia.
- » YÚDICE, George. 2004. “A funkificação do Rio”. En: G. Yúdice. *A conveniência cultural: usos da cultura na época global*. Belo Horizonte: Editora UFMG. pp. 157-185.
- » YÚDICE, George. 2007. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.

