

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Monique Ivelise Pires de Carvalho

O Bonde de Juiz de Fora entra em cena: um estudo poético sobre compositores funkeiros da cidade mineira

Juiz de Fora
2015

Monique Ivelise Pires de Carvalho

O Bonde de Juiz de Fora entra em cena: um estudo poético sobre compositores funkeiros da cidade mineira

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração Literatura, Identidade e outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro (orientador)

Juiz de Fora
2015

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Pires de Carvalho, Monique Ivelise .

O Bonde de Juiz de Fora entra em cena : O Bonde de Juiz de Fora entra em cena: um estudo poético sobre compositores funkeiros da cidade mineira / Monique Ivelise Pires de Carvalho. -- 2015.
253 f. : il.

Orientador: Gilvan Procópio Ribeiro
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2015.

1. Funk . 2. Juiz de Fora. 3. Poética. I. Procópio Ribeiro, Gilvan , orient. II. Título.

Monique Ivelise Pires de Carvalho

O Bonde de Juiz de Fora entra em cena: um estudo poético sobre compositores funkeiros da cidade mineira

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração Literatura, Identidade e outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em __/__/__

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Pablo Cezar Laignier de Souza
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dedico esta dissertação a MC Xuxú e a MC Lukinha

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo carinho e amor de todo dia. Sempre foram exemplo para mim, sem vocês não seria o que sou.

Ao meu irmão Ismaly, por todas as discussões em casa e além dos deboches.

Ao Professor Gilvan Procópio Ribeiro, meu querido sábio, por tudo que aprendi com você, por todas as conversas e orientações. Além disso, por ter aguentado minha “teimosa teimosia” durante esse tempo de mestrado, olha que não foram poucas vezes. Pela incrível paciência e carinho. Enfim, por também fazer parte deste bonde tão brilhantemente.

Ao Professor Alexandre Graça Faria (ou Faria Graça, nunca lembrei ao certo), pelos longos anos de trabalhos e de amizade, desde a iniciação científica até hoje. Por me despertar para algo que antes eu fugia de pensar e falar: minha identidade enquanto negra e periférica. Também tenho que lhe agradecer pelo seu sim, e principalmente pelo seu não, pois sem eles hoje não seria possível esse sonho dissertativo.

Ao Professor Pablo Laignier, por ter aceitado fazer parte deste sonho. Por também pensar na academia essas questões, que são partes integrantes da vida.

À Universidade Federal de Juiz de Fora e à CAPES por permitirem estudos como esses.

Aos professores da pós-graduação, em especial a professora Silvina Liliana Carrizo, Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves e Enilce do Carmo Albergaria Rocha.

Aos MC's Xuxú e Lukinha, por me ajudarem a pensar no Funk de Juiz de Fora, tal como ele se apresenta. Por serem parte da minha música.

Ao meu querido amigo e irmão Ricardo Domingos, pela amizade de quase 10 anos e fazer parte de toda minha trajetória, dentro e fora da UFJF. Por todos bate papos, brigas e sessões de terapias, durante esse longo período de mestrado.

Às amigas Andressa/Marina ou Marina/Andressa (para não ter brigas, tá), por todos os dias de cerveja no Chico, nosso local de pensamento acadêmico/alcoólico. Por todas as discussões

acaloradas, e às vezes nem tanto assim. Por poder chamá-las de amigas.

À querida Camillete ou Camilinha, por essa grande amizade. Por todos os dias de loucuras, de risos e de lágrimas, pois um laço de amizade se faz de tudo. Também por poder chamá-la de amiga.

À queridíssima Wal, por pensar comigo todos as questões, que nos abalam. Por ser uma das minhas fontes de inspiração; por ser um grande exemplo.

Ao poeta/rapper Giovani Verazzani, por toda música compartilhada.

Ao véi mais véi que conheço, Luiz Fernando Lopes, um amigo tão, mas tão, legal, que só poderia ser um presentão.

A todos outros doidos amigos, que ajudaram, direta ou indiretamente, neste mais louco sonho.

Aos meus primos, tios, madrinhas, por ser uma parte de mim.

Aos meus colegas de trabalho, que me ensinaram a ensinar e a aprender.

Aos meus alunos, de ontem, de hoje e de amanhã, por preencherem algo que estava vazio em mim. Antes de tudo, por me fazerem uma professora, algo que sempre estará em construção.

À aluna Glaucilene Romão, que um dia me demonstrou que era necessário fazer parte do bonde. Obrigado por fazer o quadradinho de oito no meio da aula. Essa dissertação existe graças a esse quadrado.

A todos que passaram na minha vida, mesmo que por poucos minutos, obrigado.

Aos pesquisadores de Funk, por abrirem essa entrada de leitura.

A todos loucos, que andam pelas ruas, vivendo de música.

Principalmente, agradeço, ao bonde que sempre passa, mas nunca foge da batalha.

Funk é cultura, sim senhor, você aceitando ou não.

Já não há um devir que se coloque diante meus pensamentos. Já não faço como os demais. Vínculo-me à outras vertentes musicais, aquelas que vocês, meus queridos, jogaram ao lixo.

Então, como ser um indisciplinado? Se recuso-me tudo o que há em mudança, o que se posta aos meus olhos.

Penso em tambores; penso em batidas; penso em corpos. Penso nas negações que foram feitas em relação às minhas escolhas. O que farei? Serei uma inter(indisciplinada)? Acho que não, serei apenas uma exposição aos sambas, que entorpecem as suas narinas (vocês, meus queridos, que ouvem minha peça).

Serei uma “marginal” que busca o velho, a tradição do popular (ou populacho), que é o alvo de suas críticas intelectualizadas (já que não acredito nessa palavra). Farei-me de um batidão recente, que ainda perverte sua moral cristã. Então, serei a porta-voz dos esquecidos, aqueles que foram jogados a “merda”? Claro que não, sou apenas mais uma; senão a menor das vozes.

Alimentarei da carne mais barata do mercado: a podre e a preta, que carrega os escombros da Velha Guarda. Tentarei as teorias complexas, “vomitando” (no sentido mais forte possível) os José's.

Então, sobrarão as palavras armadas, dotadas de uma rebeldia primeira, dotadas de silêncio. Sim, um silêncio feito da memória rasgada por um todo. E assim, quem sabe, a produção de um novo objeto.

O que será dado neste instante: um algum ou alguém que toma formas distintas, dotadas de uma intenção potente, da qual a sua performance se faz no mesmo par da minha.

Faça-se a luta das palavras, travadas nos ringues vindos das bandas do sertão. Façam-se os sambas da vela, que tem duração prolongada. Finalmente, façam-se mais passinhos aos pés dos morros, que estão nas FM's.

Um tapa já foi dado em minha cara por todos esses “padres”: Nietzsche's, Deleuze's, Oswald's e Marias. E agora serão apenas mais contradições.

RESUMO

O Funk é uma das manifestações culturais de massa que mais “dialoga/tensiona” com a problemática da sociedade brasileira contemporânea, por transitar sob uma série de concepções que incidem diretamente no modo de pensar o sistema social: periferia/centro, popular/culto, entre outras características. Assim, o presente trabalho tem como objetivo explicitar a relação do Funk com a estrutura teórica da Poética (a partir dos pilares aristotélicos), especificamente com a Poesia Popular. Ou seja, trata-se de uma Poesia, que gere um imaginário humano. Consequentemente, serão tratadas questões referentes às dinâmicas das sociedades e as relações de poder inseridas em todo o processo social; como também, apontamentos sobre como o corpo assume uma função linguística e poética, como o produtor de significado. Para tal aproximação, será necessário entender como as identidades estão em jogo no espaço público; se formulam a partir de fronteiras sociopolíticas, que são traçadas de acordo com as convenções construídas por “nós”. O que sugere um novo tipo de apropriação do discurso do Outro; cuja voz foi “apagada” de nossos manuais de História ou Literatura por longos séculos. Então, há que destacar a necessidade e a vontade de elaborar outras perguntas em relação ao sentimento de identificação e de pertencimento, que acompanha os tidos como “novos” sujeitos inseridos nessa nova ordem social e também literária. Perguntas que são importantes em relação à reflexão sobre o papel da periferia como um espaço produtor cultural, até há pouco, negada por muitos. Para comprovar essa problemática, será utilizado a cena funkeira juiz-forana como essa fonte discursiva, através do repertório de MC Xuxú e MC Lukinha, que são importantes para formação musical da cidade. Além disso, demonstram como o Funk de Juiz de Fora vem se transformando, permitindo novas leituras interpretativas. Dessa forma, o Funk torna-se um instrumento para pensar a sociedade brasileira e o funcionamento da Literatura Brasileira Contemporânea.

Palavras-chave: Funk. Juiz de Fora. Poética

RESUMEN

El Funk es uno de los eventos culturales que más dialoga con los “problemas” de la sociedad brasileña contemporánea, ya que transita bajo una serie de conceptos que tienen un impacto directo en el pensamiento del sistema social: la periferia/el centro, popular/culto, entre otras características. Por lo tanto, este trabajo tiene por objeto aclarar la relación del Funk con la estructura teórica de la Poética (de pilares aristotélicas), específicamente de la Poesía Popular. En otras palabras, es una poesía que gestiona una imaginación humana. En consecuencia, las cuestiones se abordarán en relación con la dinámica de las sociedades y las relaciones de poder incrustados en todo el proceso social; sino también, notas sobre cómo el cuerpo adquiere una función lingüística y poética, como el productor de significado. Para este enfoque, tenemos que entender cómo las identidades están en juego en el espacio público; se formulan a partir de las fronteras socio-políticas, que se dibujan de acuerdo con las convenciones construidas por "nosotros". Lo que sugiere un nuevo tipo de discurso sobre el “Otro”; cuya voz se ha "limpiado" de nuestros libros de historia o literatura durante muchos siglos. Por lo tanto, hay que destacar la necesidad y la voluntad de elaborar otras preguntas sobre el sentimiento de identidad y pertenencia, que acompaña los "nuevos" sujetos entrados en este nuevo orden social y literario. Preguntas que son importantes en relación con la reflexión sobre el papel de la periferia como espacio productor cultural, hasta hace poco, negados por muchos. Para demostrar este problema, la escena funkeira juiz-forana como esta fuente discursiva será utilizada por el repertorio de MC Xuxú y MC Lukinha, que son importantes para la formación musical en la ciudad. Además, demuestran cómo el Funk de Juiz de Fora se ha transformado, lo que permite nuevas lecturas interpretativas. Así, el Funk se convierte en un instrumento para pensar la sociedad brasileña y el funcionamiento de la Literatura Brasileña Contemporánea.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1-	
1.1 O CONTEMPORÂNEO	13
1.2 FUNK NACIONAL	22
CAPÍTULO 2	
HISTÓRICO DO FUNK	31
CAPÍTULO 3	
A CONSTRUÇÃO DE UMA POÉTICA NA CONTEMPORANEIDADE	75
CAPÍTULO 4	
A CENA MUSICAL DE JUIZ DE FORA	96
CAPÍTULO 5	
OS PERSONAGENS JUIZ-FORANOS: MC XUXÚ E MC LUKINHA	141
5.1 MC XUXÚ	144
5.2 MC LUKINHA	167
CONSIDERAÇÕES FINAIS	186
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	188
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é resultado de várias hipóteses e muitas inquietações, que ao longo do tempo se fizeram tão necessárias, que resultou em um texto “carregado” de ideias e pensamentos distintos. Esses pensamentos estão relacionados a um ritmo, que faz a cabeça de muitas pessoas, principalmente dos jovens. Um ritmo que tem várias denominações, que pode ser chamado de Funk, Tamborzão ou Batidão, porém todos os nomes estão envoltos em uma batida envolvente, que se tornou um grande fenômeno no país.

A partir dessa premissa, esse texto se fará por meio de um breve histórico sobre o Funk, desde sua origem até hoje. Algumas considerações serão realizadas, a fim de demonstrar como foi seu desenvolvimento até então, principalmente na cidade mineira de Juiz de Fora. Uma questão que merece destaque neste texto é a forma que as performances funkeiras foram se transformando e constituindo sentido através da palavra.

Mais que um texto sobre o Funk, as palavras que se seguem são uma pequena amostra de como a contemporaneidade se tornou tão múltipla e híbrida, isso também nas manifestações musicais. É um texto que se faz de tentativas, já que é um assunto tão atual e próximo de nós; porém, algo que está em constante transformação e não pode ser tratado com “absolutismo”. Há um risco, então, que é medido através de dois pesos: do erro e também do acerto. Mesmo com a ameaça do erro, é muito importante falar de questões como estas, pois essas fazem parte do nosso cotidiano. Trata-se de falar vivências distintas, também merecedoras de uma atenção acadêmica, por assim dizer.

Assim, o que essa dissertação vai tentar construir (ou seria melhor dizer, desconstruir) é um estudo poético sobre as composições funkeiras que fazem parte do imaginário juiz-forano. Então, estamos falando, principalmente, de uma análise da produção de Funk local, que tenha como instrumento central o elemento poético. Ou seja, o foco deste estudo está interligado com as diferentes maneiras de conceber a Poesia, e como esta pode estar entrelaçada as várias temáticas do Funk Nacional, especialmente com o caso da antiga “Manchester Mineira”.

Para uma leitura minimamente eficiente, serão associadas as análises, letras de músicas, imagens e outras fontes, para que assim a mesma ganhe potência discursiva. As imagens, em especial, serão usadas com um importante propósito: a visualização dos artistas deste mundo, que muitas vezes não são conhecidos no meio acadêmico. Dessa maneira, os capítulos que seguem, vão tentar desenvolver essa difícil proposta de trabalho.

Vale destacar que a interpretação que apresento é resultante de uma leitura

interdisciplinar ou indisciplinar, questão que será detalhada mais adiante; portanto, só pode ser conjugada no plural, já que são inúmeras referências e influências.

Primeiramente, o meu foco de interesse é um debruçamento sobre as teorias que embasam a análise sobre o contemporâneo e a cultura, pois estas são primordiais para um melhor entendimento do nosso tempo. Além disso, será discutido como essas questões podem ser pensadas junto com a problemática do Funk Nacional. Assim, fundamentada por esses pressupostos políticos e sociais, que o Capítulo 1 será constituído.

No Capítulo 2, será mostrado um breve relato sobre a história do Funk, a partir dos Estados Unidos até, por exemplo, ao Funk Ostentação dos últimos anos. Ao passo dessa análise, também serão levadas em consideração, inúmeras relações sociais, políticas, econômicas, musicais, entre outros, a fim de dar mais propriedade para este estudo.

Já no Capítulo 3, será construído um tratado sobre uma Poética na contemporaneidade, como o próprio título já coloca. Dessa maneira, serão analisadas algumas hipóteses sobre a forma que concebemos o ato poético nos dias de hoje; isso partindo de Aristóteles e chegando na atualidade de Édouard Glissant. No entanto, essa Poética caracterizada a partir das noções que temos do imaginário popular, isso na expectativa de criar presenças distintas (usando Grumbrecht).

O Capítulo 4, por sua vez, vai tentar esmiuçar a cena musical juiz-forana, desde sua suposta origem até o Funk do século XXI. Então, serão analisadas esses imaginários poéticos/musicais dentro dessa cidade do interior de Minas Gerais, que tem muita história para contar, principalmente em relação ao Tamborzão. Os personagens que aqui serão expostos, são de extrema importância para uma leitura conjunta dessa musicalidade.

Por fim, o Capítulo 5 vai reunir todas as considerações realizadas nesta dissertação, por meio da investigação do repertório de dois MC juiz-foranos: MC Xuxú e MC Lukinha. A partir da pesquisa da produção musical dos dois compositores, será possível dar vida a tal poética funkeira (pelo menos em tese).

Finalizando esta introdução, será justamente essa contemporaneidade, que tanto mencionamos, o pano de fundo para a construção de uma nova forma de encarar as manifestações culturais (como o Funk Nacional), em sua maior plenitude. Ou seja, trata-se de encarar as tais manifestações sem qualquer juízo antecipado, apenas observando e analisando o que é de real importância, seja para valorizá-lo ou mesmo criticá-lo.

Em outras palavras, o que se pretendeu até então foi demonstrar que o texto poético pode abarcar diversas características, além das convencionais. A Poesia deve ser um tipo de arte que reflete a vida através da palavra; deve ser uma instância artística capaz de refletir as peculiaridades

do ser humano. Ou seja, vamos analisar alguns dos possíveis imaginários construídos dentro do mundo do Funk juiz-forano: sua origem e seus grandes personagens ou personalidades.

CAPÍTULO 1 – CAPÍTULO INTRODUTÓRIO

1.1 O Contemporâneo

Ao pensar a contemporaneidade, uma série de implicações devem ser levadas em consideração, já que se trata de um “termo” complexo, que advém de inúmeras relações, as quais serão importantes para uma possível compreensão. De acordo com Roland Barthes: “*O contemporâneo é intempestivo.*” (apud AGAMBEN, 2009: p. 58). Como intempestivo, o contemporâneo torna-se súbito e inesperado, já que é um tempo passível de constantes transformações.

Dessa forma, o mesmo será visto além de uma concepção exclusiva de presente, mas uma relação que está em contínuo deslocamento, ou seja, em mudança. Isso se justifica porque o contemporâneo é um tempo quebrado ou fraturado, em que tudo está dissociado de uma ideia fixa e plena. Conforme as palavras de Agamben:

O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante; não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. Por isso somos, apesar de tudo, contemporâneos a esse tempo. Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”. (2009: p. 65/ 66)

Em outras palavras, o que conhecemos de contemporâneo é resultado de uma intrigante relação entre presente e passado, ao incidir diretamente em um tempo “desomogeneizado”, já que não é linear. Na realidade, o contemporâneo põe em questão as fraturas e os problemas do nosso tempo, “ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações”. (AGAMBEN, 2009: p. 71)

Então, o homem contemporâneo pertence verdadeiramente ao seu tempo, pois o mesmo está inserido sob a ótica da dissociação e do anacronismo; para que assim consiga compreender, “*mais que os outros*” (AGAMBEN, 2009: p. 59), a dinâmica do seu tempo. Dessa forma, o contemporâneo está intrinsecamente ligado às contradições do tempo atual:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que adere através de uma dissociação e um

anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a este aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009: p. 59)

Em outras palavras, há uma nova tomada de posicionamento no que diz respeito ao presente, pois este é sombra e reflexo do passado, tornando-se assim obscuro, devido as fraturas já mencionadas. O contemporâneo se faz por uma urgência à intempestividade, conforme as palavras de Roland Barthes. Urgência esta que é justamente a capacidade de lançar-se sobre essa escuridão, questionando as tantas interrogações do “presente fraturado”. Um compromisso que nos leva a uma nova compreensão do mundo e do tempo, e também uma nova leitura da nossa história, enquanto produto de um paradoxo constante.

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não poder fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: por que significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas falar. (AGAMBEN, 2009: p.65)

Assim, ao analisarmos esse tempo, estamos defronte de uma série de diferentes proposições que se relacionam inteiramente com essa nova perspectiva de interpretação. Através da contemporaneidade, muitos “conceitos”, já então consolidados, serão revistos, reanalisados, ou melhor, desconstruídos (no melhor sentido derridiano possível). Um desses conceitos será a concepção de cultura, que por muito tempo se manteve delineada por contornos bem específicos e lineares, por assim dizer.

Conforme Terry Eagleton em a *Ideia de Cultura*, o termo “cultura” é uma das palavras mais complexas das línguas ocidentais, já que seu significado foi ampliando ao longo da história das sociedades. Nesse caminho, o conceito de cultura passou por várias transformações, que condiziam com a situação e o momento vivido.

“Cultura” é considerada uma das duas ou três palavras mais complexas de nossa língua, e ao termo que é por vezes considerado seu oposto - “natureza” - é comumente conferida a honra de ser o mais complexo de todos. No entanto, embora esteja atualmente em moda considerar a natureza como um derivado da cultura, o conceito de cultura, etimologicamente falando, é um conceito derivado do de natureza. Um de seus significados originais é “lavoura” ou “cultivo agrícola”, o cultivo do que cresce naturalmente. (...) A palavra inglesa *coulter*, que é um cognato de cultura, significa “relha de arado”. Nossa palavra para a mais nobre das atividades humanas, assim, é

derivada de trabalho e agricultura, colheita e cultivo. (2005: p. 32)

Dessa forma, a palavra “cultura” passou por diversos desdobramentos semânticos, isso de acordo com os processos históricos ocorridos na humanidade. Por trás de seus significados estão ocultos uma série de ideias, que competem com o funcionamento sócio político das nações, sejam de quais posições forem.

Originalmente, o vocábulo em questão foi concebido a partir de sua raiz latina “colere”, podendo significar o ato de cultivo, de adoração ou mesmo proteção, conforme já mencionado. No entanto, é importante destacar que ao guardar consigo essas atribuições, a cultura é capaz de também questionar e reconhecer os mais diferentes processos dialéticos do mundo. Ou seja, “*se a cultura significa cultivo, um cuidar, que é ativo, daquilo que cresce naturalmente, o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o mundo nos faz.*” (EAGLETON, 2005: p. 11).

Com o passar do tempo, foram atribuídas à cultura características diferentes, que mais se adequaram com o momento. Sua concepção se deu a partir de inúmeros locais, linguagens e percepções; que, por vezes, não convergem em um único propósito, mas direções distintas. Portanto, o que se espera é que a cultura seja uma das ferramentas mais eficazes para uma desconstrução do espaço social, para ocupar assim um lugar fronteiro no discurso e na vida e, então, construir “o novo”.

Novo, este, que é produto de uma necessidade de representatividade e de ação política, abstraindo o “lugar do culto”, como há muito foi dado em nossa história. Trata-se de cortar os laços religiosos que ainda nos prendem a uma memória de colonização e repressão ou a “*possibilidade de enraizar no passado a experiência atual de um grupo se perfaz pelas mediações simbólicas.*” (BOSI, 1992: p.15). A esfera cultural não deve ser confundida com um ideal de pureza presente no culto, já que se trata de uma nova apropriação das instâncias de poder. Trata-se, sim, de: “*Aculturar um povo se traduziria, afinal, em sujeitá-lo ou, no melhor dos casos, adaptá-lo tecnologicamente a um certo padrão tido como superior.*” (BOSI, 1992: p. 17).

Então, o que se almeja neste trabalho é a construção de um tratado sobre uma cultura que seja capaz de abranger manifestações, que, até então, eram desprivilegiadas em relação a uma dita alta cultura; e, por fim, “lavrar a vida”, tal como ela se apresenta:

Ser civilizado ou culto é ser abençoado com sentimentos refinados, paixões temperadas, maneiras agradáveis e com mentalidade aberta. É portar-se razoável e moderadamente, com uma sensibilidade inata para os interesses dos outros, exercitar a autodisciplina e estar preparado para sacrificar os próprios

interesses egoístas pelo bem do todo. Por mais esplêndidas que algumas dessas prescrições possam ser, certamente não são politicamente inocentes. Ao contrário, o indivíduo culto parece-se suspeitosamente com um liberal. (EAGLETON, 2005: p.32)

Durante os tempos, há todo um ideário sobre a cultura como símbolo de alta cultura, dotada de “*paixões temperadas, maneiras agradáveis*”, como o mencionado acima; que hoje não é tão mais encontrada em nossas práticas diárias, mas em “locais” distantes de uma maioria populacional. Uma vertente que não se espelha na diversidade, nem na diferença dos dias contemporâneos, mas é baseado em fatores que se propõem “sofisticados”, “requintados” ou mesmo “superiores”. A alta cultura, em tese, expressaria os verdadeiros valores de um tipo de civilização; que, na verdade, alimenta vários preconceitos éticos, estéticos e sociais.

Dessa forma, a cultura, ainda hoje, é vista sob essa perspectiva, que admite “*um corpo de trabalhos artísticos e intelectuais de valor reconhecido, juntamente com as instituições que o produzem, difundem e regulam.*” (EAGLETON, 2005: p. 36). As manifestações culturais (sob este enfoque) serão consequências de uma seleção particular de valores que correspondem às tendências conservadoras, que estão por trás dessa noção. Isso, além de não refletirem a amplitude das sociedades, conforme se apresentam na contemporaneidade, sem qualquer preocupação por uma “política identitária” mais próxima da realidade.

A cultura está do lado do sentimento em vez do da paixão, o que quer dizer do lado das classes médias de boas maneiras em vez do das massas iradas. Dada a importância do equilíbrio, é difícil ver por que alguém não seria solicitado a contrabalançar uma objeção ao racismo com o seu oposto. (EAGLETON, 2005: p. 32)

Então, essa noção de cultura se distancia de uma concepção que tenta abranger outros tipos de manifestações, que estão fora dos ditos “*gostos temperados*”; ao contrário, são manifestações que desafiam as ideias e os valores tidos como os certos e aconselháveis para uma forma de olhar. Uma noção que se baseie em um ato democrático concreto, que possa ser vivido nas diferentes órbitas da esfera pública. Uma “*cultura que não pensa somente no que fatura*”¹, ou melhor dizendo, uma transformação dos valores “tradicionais”, não propriamente eruditos, mas em uma “culminância substancial” de todos os elementos já citados, por assim dizer.

O que se propõe, a partir de então, é que a cultura seja vista com um olhar diferenciado, a fim de explorar uma nova configuração social, ou seja, que consiga reconhecer os diferentes

1 Expressão retirada da música “Feito nas coxas” do rapper Slim Rimografia, com a participação de Cassiano Sena e Nina Brown; do álbum “Arte de samplear” (2010).

modos de se pensar a sociedade e as suas contradições, seus movimentos e, por fim, sua dinâmica. Ou seja, uma cultura que seja o ajuntamento das mais variadas ideias e valores, fundamentadas na diferença.

A cultura é, assim, mais do que um ajuntamento de ideias e valores. Ela é, segundo Flores e Benmayor, fundamentada na diferença, que funciona como um recurso (1997:5). O conteúdo da cultura diminui em importância à medida que a utilidade da reivindicação da diferença como garantia ganha legitimidade. O resultado é a política vence o conteúdo da cultura. Iris Marion Young comenta que “as reivindicações pelo reconhecimento cultural normalmente são meios para se chegar ao esvaziamento do domínio ou da privação injusta” (83). Apesar de reconhecer que “as pessoas desdobrem-se a si mesmas através das afinidades culturais que as solidificam em grupos em virtude de seu encontro com aqueles que são culturalmente diferentes”, a cultura não tem um “em si”, ela é um recurso para a política. (YÚDICE, 2004: p. 43)

Isso significa que ao reconhecer que existem “criaturas enigmáticas”, que merecem ser estudadas, essa noção de cultura aponta uma nova forma de encarar todos os paradoxos da esfera social. Bem como, os parâmetros que concebemos esse tipo de sociedade se transformarão, tornando-se em um “*recurso como uma reserva disponível*” (YÚDICE, 2004: p. 25). Isso seria uma das estratégias, de acordo com o autor, para tensionar o contemporâneo que analisamos, associado ao novo gerenciamento social distinto de uma visão que privilegia uma alta cultura. Seria uma revisão das práticas culturais existentes até então. Culminando, assim, em novos fundamentos acerca também de uma nova ação política, antes de tudo.

Em resumo, através de uma nova configuração do espaço que se delineia a cultura, será possível uma nova apreensão do que seja o “outro”, resultando em um produto discursivo igualmente forte. Assim, serão estabelecidas as diferenças culturais², que serão cruciais para a definição de um novo modelo de pensar a vida e suas variantes paradoxais.

Deseja-se, então, que a cultura seja capaz de reconhecer e absorver as diversas manifestações existentes, recorrendo ao seu significado inicial de cultivo, ou melhor, um cultivo de novos valores, sejam eles políticos, sociais, artísticos ou econômicos. Dessa forma, uma tentativa de estabelecer um gerenciamento para as urgências contemporâneas, que surgem com a transformação do nosso espaço social.

2 Termo postulado por Homi Bhabha, que seria uma “*estratégia analítica e a define como 'uma forma de intervenção, [que] participa de uma lógica de subversão suplementar semelhante às estratégias do discurso minoritário*” (BHABHA, 2011: p. 30). Tornando-se uma importante e complexa ferramenta para a compreensão das questões “*centrais na orientação do conhecimento na perspectiva do 'outro', como a transformação da enunciação em termos de lócus e relações de interpelação, a constituição dialógica do sujeito do discurso da diferença e a ambivalência das estratégias de identificação, bem como a questão da hibridiz e do intraduzível nas transferências de conteúdo em práticas e textos culturais de sistemas diferentes e diferenciados*” (BHABHA, 2011: p. 30).

A partir dessa premissa, as culturas passam a ser analisadas como se fossem arquipélagos, em uma rede complexa de ligações, para um maior desenvolvimento do ato democrático. Por fim, esses novos deslocamentos reanalisarão uma série de pontos cruciais para a formação social das nações, como as questões das chamadas minorias, os movimentos migratórios e diaspóricos, além das trocas de conhecimentos que estão cada vez mais ágeis.

Em meio a guerras multiculturais, estamos surpreendentemente próximos a uma ideia veiculada por T. S. Eliot em *Notes towards the Definition of Culture* (Notas para uma definição de cultura), no qual ele demonstra certa incomensurabilidade, uma impossibilidade necessária ao pensar a cultura. Diante da noção fatal de uma cultura europeia que se basta a si mesma e de uma noção absurda da existência de uma cultura não contaminada em algum país, ele escreve: “Estamos pois, sendo pressionados a manter o ideal de cultura mundial, apesar de admitir que isso é algo que não podemos imaginar. Só podemos conceber isso como sendo o termo lógico para designar as relações entre culturas.” (BHABHA, 2011: p. 81)

Ao pensar sobre essa nova situação, proposta por este trabalho, há um jogo fronteiro, que não é parte nem do passado nem do presente, estabelecendo, assim, um “entre-lugar”, um espaço híbrido que se torna uma “*zona de conflito, interação e assimilação recíproca que todo encontro entre culturas implica, e como estas se constroem na interação com outras, a identidade cultural será sempre um conceito múltiplo e provisório, um conglomerado de diferenças*” (BHABHA, 2011: p. 9). Essa fronteira é muito importante para o rastreamento do “outro”, pois a cultura se baseia no espaço duplo “*em que imbricam o psíquico e o político nas operações de reconhecimento e de recusa de imagens por meio das quais se processam as (des)identificações e as estratégias de subjetivação individual e coletiva*” (Ibid: p. 24).

Ao reconhecer esse entre-lugar, uma fonte legítima de discurso, há uma desarticulação dos binarismos, existentes em todo o sistema sociopolítico e assim uma construção de identidades também plurais. Bem como, uma diferença significativa que também se dará no plano da linguagem, princípio norteador para a proposição desse tipo de cultura que se deseja.

Então, dada a importância desse entre-lugar, será possível reverter os aspectos que antes não eram analisados em toda a crítica antropológica, sociológica e literária.

Há, na verdade, um jogo de presença e ausência, que se faz por meio do signo e do significado, a fim de responder a esse novo “local da cultura³”. Por trás dessa premissa, há uma discussão também sobre as questões identitárias, muito presentes neste cenário contemporâneo.

3 Termo também postulado por Homi Bhabha além de título de livro do autor, publicado no Brasil pela Editora da UFMG em 1998. No livro, o autor propõe uma discussão acerca dos locais de se pensar a cultura, principalmente, no que diz as relações entre sujeito colonizado e colonizador, os processos de globalização e de migração.

Fornecendo assim novas estratégias, também discursivas, de subjetivação para a compreensão das sociedades. Isto é, através desse novo panorama identitário (globalizante, dinâmico e múltiplo), é possível uma visão renovada do que pensamos sobre o que é a cultura, a política e, por fim, o que são as sociedades.

Em outras palavras, essa nova visão desejada de cultura terá o papel de tensionar as estruturas sociais, e, assim, será sinal de uma nova estruturação e reformulação das mesmas. Isto ao ampliar seu locus enunciativo, absorvendo as expressões dos diversos grupos étnicos e sociais, economicamente favorecidos ou não. Trata-se então, de lidar com o aspecto cultural a partir da política, algo pertencente ao cidadão e a toda uma coletividade: algo do público. Ou seja, trata-se de deslocar o político de suas ligações tradicionais “*com o espaço exterior à representação para inscrevê-lo no espaço da textualidade, do discurso como prática de significação*” (BHABHA, 2011: p.28)

Então, essa Cultura⁴ é portadora de um panorama extremamente dinâmico (tal como mencionado), no qual predominam uma “*pluralidade de contextos enunciativos*” (BHABHA, 2011: p.29). Com isso, há uma fragmentação das ideias tidas como naturais e consolidadas; percebe-se que não há mais certezas fixas, principalmente no que se relaciona à problemática dos Estudos Culturais⁵.

Há na verdade uma ressignificação do lugar do sublime⁶, ocupado pela arte, bem como a noção de belo, que também é relacionado a esse lugar. A arte, então, ocupará um novo espaço para se “desenvolver” diante das urgências contemporâneas, conseqüentemente, transformando a forma que conjugamos a afeição do belo, provocando uma nova maneira de prazer diante dessas expressões artísticas.

Dessa forma, a maneira que encaramos a obra de arte também modifica, dando lugar a uma leitura mais política de seus significados: pedagógicos e expressivos. Institucionalizando assim uma nova ordem de valor que perpassa a órbita da cultural, artística e social (antes de tudo).

4 Uso proposital da letra maiúscula, sob a perspectiva de firmar essa mudança paradigmática do termo em relação o contemporâneo.

5 Originado no Reino Unido nos anos 50, tornou-se um campo interdisciplinar que envolve a história, a filosofia, etnografia, a sociologia, a teoria da literatura e outras áreas afins. Esse tipo de estudo parte de uma transformação nos espaços enunciativos que visaram uma revisão e questionamentos de interações sobre as relações de poder existentes no cerne das culturas. “*Estes estudos destacam igualmente a elaboração de significados culturais e sua disseminação nas sociedades contemporâneas. Relações de dominação e soberania marcam este processo de produção sócio-cultural, características estas amplamente questionadas por este campo de investigação, que assume claramente a defesa dos grupos que não têm acesso aos meios de produção da cultura.*” (<http://www.infoescola.com/sociologia/estudos-culturais/>)

6 Noção relacionada à análise do gosto, como aquele que requer “um sentimento de comoção”. (KANT. Crítica da Faculdade do Julgar- Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques, Forense Universitária, 1993, Rio de Janeiro).

Assim, esse novo lugar de valor, compreendido nessa perspectiva, é dado por meio de constantes transformações. O valor já não é dado mais por estética clássica, mas por possibilidades múltiplas que aproximam o sujeito e a tal cultura, fato que incansavelmente vem sendo descrito neste texto.

O que se quer com tudo isso é que a cultura retome um de seus significados originais: de lavoura ou cultivo; porém um “*cultivo e adubação de mentes*” (EAGLETON, 2005: p.10). Um cultivo que preze a “*relocalização do estado de “ser” da arte na relação intersubjetiva ator/receptor, o que leva à sua reinscrição na rede comunicação/comunidade(...)*” (BHABHA, 2011: p.46).

Há o interesse em compreender o discurso do “outro”, a partir de uma descoberta que o eu faz do que está ao seu redor, até então desconhecido para o mesmo. Ou seja, um interesse direcionado à alteridade, sob o pretexto de conhecer melhor as manifestações diversas, que existem na contemporaneidade. Um “outro” que é parte constituinte dessa visão de mundo cultural baseada em outros parâmetros; tornando-se uma solicitação forte de discurso.

No entanto, essa tarefa não é fácil, como pode aparentar, já que depende de inúmeros fatores que mexeram e ainda mexem os moldes sociais, tal como conhecemos. Uma tarefa que se encontra em uma incômoda posição: entre duas (ou mais) visões de mundo e de cultura, uma mais conservadora e outra mais interligada (ou conectadas) com as mudanças, como já foi descrito. Para que uma transformação desse tamanho ocorra, é necessário, ao conhecer mais profundamente os tipos de manifestações culturais existentes, irmos além de uma situação inicial de enfrentamento, conforme as palavras de Lévi-Strauss:

[...] quando somos colocados diante de uma situação inesperada, consiste em repudiar pura e simplesmente as formas culturais – morais, religiosas, sociais, estéticas – que mais se distanciam daquelas com as quais nos identificamos. 'Coisa de selvagem', que 'nós não agimos assim', 'não se deveria permitir isso' são típicas e grosseiras reações que exprimem o mesmo frêmito, o mesmo repúdio, diante de modos de viver, pensar ou crer que nos são estranhos. (LÉVI-STRAUSS, 1972: p. 104/105)

De acordo com o autor, ao depararmos com outras culturas, entramos em choque com as diferentes apreensões da vida; o próprio destaca, que justamente as características “morais, religiosas, sociais e estéticas” são preponderantes para esse tipo de enfrentamento. Mesmo que Lévi-Strauss tenha como base o modelo antropológico, podemos associar seu texto ao campo da cultura, já que essas questões são semelhantes em ambos os casos. Trata-se do estranhamento em

relação à diversidade que está tão presente no nosso dia a dia; essa diversidade, que afronta o nosso olhar acostumado a uma visão/imagem apenas.

Conceber o outro em si mesmo é uma tarefa muito difícil, já que somos produto de inúmeras ligações sociopolíticas que incidem na nossa atuação no mundo e no nosso julgamento, isso ligado a um histórico grande de desigualdade, que presenciamos em todas as esferas de vivências. Se o “eu” é produto da descoberta que faz do outro, parafraseando Tzvetan Todorov⁷, então a ideia de cultura procurada é aquela que se articula através das “*diferenças no espaço e no tempo, de ligar palavras e imagens em novas ordens simbólicas, de intervir na floresta de sinais e de mediar o que parecem ser valores incomensuráveis ou realidades contraditórias.*” (BHABHA, 2011: p.47). Ou seja, um “produto” totalmente político, afinal de contas.

1.2 Funk⁸ Nacional

De posse de todo um arcabouço teórico trabalhado até então, serão analisadas algumas formas culturais contemporâneas, que serão levadas em consideração para pensar a estrutura social, principalmente brasileira. São manifestações que estão em constante desenvolvimento/movimento no cenário atual, antes de tudo, elas desafiam uma visão tradicionalista de arte e cultura, que ainda é muito presente nas sociedades atuais.

Uma delas é o Funk, que hoje é um dos gêneros musicais mais populares no Brasil, graças ao seu caráter estratégico e criativo dentro do que chamamos “Cultura Nacional”. O Funk foi capaz, durante sua história, de reinventar-se inúmeras vezes e construir uma nova referência artística, já que relaciona questões importantes como a “*musicalidade, oralidade e a performance*” (LOPES, 2010: p.20).

Para muitas pessoas, o Funk Nacional, principalmente o carioca, é a nova “música das periferias⁹”, lugar já ocupado pelo samba, há anos. Essa nomenclatura dada ao Funk é muito importante, pois podemos refletir a forma como o mesmo representa uma parcela da sociedade, que ainda vive sob vários estigmas. Através desse novo uso, podemos reformular e reanalisar o histórico social do nosso país, sob a perspectiva desconstrutiva¹⁰, bem como aponta o filósofo francês

7 Citação utilizada a partir do livro *A Conquista da América: a questão do outro* (1993).

8 Em todo o texto a palavra Funk será escrita com o uso da maiúscula, sob o propósito de firmar uma postura realmente política diante o objeto de estudo.

9 Termo utilizado por Ecio Salles em sua tese de doutoramento “Sonoridades da Existência: Música, Comunicação e Produção do Comum” (2009). É válido ressaltar que o termo em questão é complexo e será explicado ao longo do texto.

10 Trata-se então de repensar uma lógica, também, linguística; ao subverter as próprias suposições do texto. “*Desconstruir um texto é fazer com que as suas palavras-charneira subvertam as próprias suposições desse texto, reconstituindo os movimentos paradoxais dentro da sua própria linguagem. Derrida fez repensar a forma como a*

Jacques Derrida. Há uma tentativa de inverter uma hierarquia, que ainda persiste através de uma violência permanente em relação a certos grupos, às vezes denominados como periféricos. Há, com isso, uma nova apreensão do termo periferia e tudo que representa para a contemporaneidade. Consequentemente, uma superação de seus significados mais recorrentes.

A transversalidade dessas temáticas questiona, ainda, o próprio uso de categorias periferia que, não raro, acrescenta confusão a um cenário de problemas urbanos e sociais renovados. Pois os empregos da categoria periferia, como das palavras-chave usualmente utilizadas em sua análise, oscilam entre o estatuto de conceito analítico, quando não teórico, e o de palavra corriqueira, de uso cotidiano, utilizada para fazer menção aos modos de vida de territórios e populações de bairros de moradia autoconstruída, conjuntos e mutirões habitacionais, mas também morros, favelas e subúrbios. Invariavelmente, entretanto, trata-se de categoria marcada por valoração, seja a do universalismo dos direitos e cidadania, seja nos juízos formulados entre os polos da acusação da violência, criminalidade e drogadição, mais comuns no discurso jornalístico e das elites, e da celebração da dignidade, resistência, crítica e luta dos que se identificam como periféricos. (CUNHA, 2013: p.11)

Dessa forma, ao associarmos o Funk a uma estética do periférico, consequentemente o atrelamos a uma noção de popular, garantindo assim uma nova cena política, musical e também literária na sociedade brasileira. Isto ao estabelecer um posicionamento estratégico na criação de “*novos espaços de intermediação*” (SALLES, 2009: p.10). O Funk será responsável por transitar em meio a inúmeras relações: periferia/centro, popular/culto, entre outros aspectos.

O funk entra na classificação dicotômica que, mais do que revelar uma qualidade intrínseca à produção cultural, serve para mapear as performances culturais negras dentro de uma perspectiva burguesa, na qual a alteridade é posta em seu devido lugar, ou seja, é constituída sempre pelo adjetivo que carrega o traço negativo desses binarismos hierárquicos.(...) O funk carioca é uma música, uma linguagem e uma cultura, pois é sobretudo uma prática social historicamente situada: uma forma de cantar, de expressar, de construir, de vivenciar e de sentir o mundo. (LOPES, 2010: p.20/21)

Para isso, é necessário a tentativa de relatar as diversas faces dessa manifestação cultural, principalmente seus paradoxos em relação ao Brasil do século XX e XXI. Seria “apenas” uma música da massa? Um “dos ritmos mais malditos da cultura popular brasileira”¹¹? Uma

linguagem opera. Desconjuntando os valores de verdade, significado inequívoco e presença, a desconstrução aponta para a possibilidade de escrever não mais como representação de qualquer coisa, mas como a infinitude do seu próprio “jogo”. Desconstruir um texto não é procurar o seu sentido, mas seguir os trilhos em que a escrita ao mesmo tempo se estabelece e transgride os seus próprios termos, produzindo então um desvio [dérive] assemântico de différence.” (http://edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=719&Itemid=2)

¹¹ Termo utilizado pela antropóloga Adriana Facina no livro “*Funk: que batida é essa?*” (2009)

“cultura dos massacrados¹²”? São estas as questões que refletem como a problemática funkeira é extensa e merece ser analisada, principalmente no meio acadêmico. Há, antes de tudo, uma posição política ao debruçarmos sobre assuntos como esses, pois tratam de demandas/urgências específicas do nosso tipo de sociedade contemporânea.

É válido ressaltar que o Funk Nacional causou e ainda causa muita polêmica no cenário nacional, devido a seu histórico, suas letras e sua performance (elementos que serão discutidos ao longo do texto). Considerado por alguns como a “Crônica do caos”¹³, o ritmo em questão está localizado em uma linha tênue, que o faz um elemento importantíssimo, também, para se pensar a segregação social existente em nosso país. Como uma crônica, o Funk será um meio discursivo para transmitir o dia a dia de uma parcela da sociedade que ainda está longe de uma cultura de prestígio ou de elite. No entanto, essa transmissão não se dá apenas pelo viés do caos, mas de qualquer fato que faça parte da vida: “*Numa sociedade movida pelo caos surgem hinos que são entoados por milhões de pessoas que se reconhecem na crônica do dia a dia: a crônica do caos.*” (SANTOS, 2013: p.11).

A leitura que fazemos de manifestações culturais como estas, se dá, em parte, pela apreensão que fazemos do “outro”, porém, uma visão que é distinta de um olhar tradicionalista. Ou seja, há uma descontinuidade na forma que concebemos o que não é familiar frente ao olhar de quem é prestigiado, sob a tentativa de “*significar ainda o temor desse familiar desconhecido, transformado em ameaça pela força de estigmatizações que podem criar muros invisíveis(...)*” (FACINA, 2013: p.54). A noção do “outro”, na contemporaneidade, constitui uma descoberta de um novo modo de escrita, através da descoberta que o “eu” faz de si através dessa interação. Bem como aponta Tzvetan Todorov em a *Conquista da América*:

Pode-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não se é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um *eu* também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão *lá* e eu estou só *aqui*, pode realmente separá-los e distingui-los de mim. Posso conceber os outros como uma abstração como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a *mim*. Ou então como um grupo social concreto ao qual *nós* não pertencemos. (1993: p.3)

12 Citação do livro “*Funk Carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer*” de Janaína Medeiros (2006)

13 Termo citado por Tiago dos Santos, mais conhecido como o Mc Praga, no livro “*Tamborão: olhares sobre a criminalização do funk*” (2013), da coleção do Instituto Carioca de Criminologia “*Criminologia de Cordel 2*”.

Então, este estudo será assumido a partir da noção do desejo, de acordo com Roland Barthes, ao entender essa questão como um “*objeto de uma solicitação forte*” (1988: p.97). Esse desejo é necessário, pois há um *Outro* de que pouco sabemos, que apenas tentamos reduzi-lo à nossa imagem e semelhança em um trabalho quase catequético. Há, como nas palavras de Barthes, uma “*assembleia viva de leitores em quem se faz ouvir o desejo do Outro (e não o controle da Lei)*” (1998: p.97); talvez a mesma não seja repleta de “senhores doutores”, mas de outros personagens - “ditos populares” - que também configuram a nossa “querida nação”.

Assim esse Texto¹⁴ pretende, ainda de acordo com a noção de Roland Barthes, ser “*uma operação através da qual um autor descobre a inidentificabilidade de sua palavra e chega à substituição do eu falo pelo isto fala.*” (1988: p.101). Isto se fará na tentativa de reler o espaço de enunciação que o Funk nacional (com letra maiúscula, a fim de afirmá-lo como uma forma legítima de cultura) ocupa; a partir da discussão do “outro” que é reflexo da sociedade em que está inserido.

Ou seja, esta tecitura (como se apresenta aos senhores leitores) é uma tentativa de aproximar visões de mundo, que por muito tempo se manteve em lugares distintos: do morro e do asfalto, por exemplo. Não se trata de uma questão de modismo, mas de uma necessidade política e também literária, como se pretende firmar essa “ousada” construção discursiva.

Mais que isso, esse Texto pretende ser um estudo interdisciplinar, ao evocar mais de uma ciência (Literatura, Sociologia, Antropologia e a Música) com o objetivo de “*criar um objeto novo que não pertença a ninguém*” (BARTHES, 1988: p. 99). Pretende demonstrar um novo movimento que se dá nas arestas do espaço social, uma “*experimentação da cidade, do tempo-espaço, da vida vivida, do movimento e da ação, da estética e da ginga.*” (JACQUES, 2011: p. 8). Ou melhor dizendo, através desse “novo movimento”, a criação de uma Poética¹⁵, ao indicar uma ressignificação semântica de elementos presentes na composição das letras Funk atuais (de 2010 em diante), principalmente as que serão utilizadas neste estudo.

Dessa forma, este estudo, mais que analisar uma possível poética do Funk em terras brasileiras, se fará por meio de uma busca incessante por novas maneiras de se encarar a vida e suas especificidades. Consequentemente, uma série de posições (de diferentes âmbitos), em relação a sociedade, “já solidificadas” deverão ser desconstruídas. Trata-se, também, de pensar como os lugares culturais são ocupados atualmente, em meio uma transformação de pensamento como vem ocorrendo. Portanto trata-se de um ato cidadão e totalmente político, ao encarar um “objeto de pesquisa” como esse na academia e dotado de uma potência enorme discursiva.

14 O termo em questão também será usado a partir do uso da letra maiúscula, sob a finalidade de destaque e como uma apreensão política em relação ao tema proposto.

15 A Poética será revisitada a partir dos parâmetros postulados por Aristóteles na sua “Arte Poética”.

Para isso, é necessário entender que o Funk Nacional faz parte de um processo totalmente heterogêneo (seja qual direção estamos falando), do qual culminará em uma problemática ímpar em nosso país (que será discutido neste texto); já que para essa análise serão utilizados diversos elementos do saber e da cultura popular.

Ao fim de tudo, o que serão discutidas são as construções simbólicas que fazemos da nação, que, sim, perpassam as diferentes órbitas do pensamento. Ou seja, o que será discutido tem haver com uma busca por uma valorização e um reconhecimento do que é construído pela perspectiva do outro, que também “é o meu igual” (embora não pareça para alguns de nossos queridos doutores) e parte desse processo social.

Assim, o Funk – como música “produtora da própria vida¹⁶” - será tomado como uma manifestação artística/poética, já que a partir da concepção dos Estudos Culturais no mundo acadêmico, algumas mudanças significativas ocorreram e ocorrerão nesse cenário, que incidem diretamente na proposição deste trabalho.

O Funk será encarado como um elemento firmador da vida, já que possui traços comuns com as manifestações musicais negras, que é relacionado à “*vitalidade, a diversidade e a complexidade*”. (SALLES, 2009: p.33). Essas correspondências serão cruciais para entendê-lo como uma fonte riquíssima de estudo e fazê-lo “algo” com “*contornos sociais e políticos muito nítidos*”. (SALLES, 2009: p.33).

Um dos traços que mais se destacam é a forma que o corpo ganha também proporção na tecitura do texto. Então, torna-se parte importante da leitura. É um “jogo corporificado”¹⁷, que atinge a órbita da linguagem em seu todo. Conseqüentemente, há uma transvalorização, que incide em uma atuação política distinta.

O poder da música no desenvolvimento das lutas negras pela comunicação de informações, organização da ciência e teste ou articulação das formas de subjetividade exigidas pela atuação política, seja individual ou coletiva, defensiva ou transformadora, exige tanto aos tributos formais dessa cultura expressiva como à sua base moral distintiva. (GILROY, 2001: p. 94)

Então, o Funk será estabelecido como uma forma ativa de pensamento, ao assumir um status transformador do espaço público e tudo o que é atrelado: a forma de pensamento desse local. Criando, assim, um novo “modus operandi” dentro das sociedades contemporâneas, conforme já

16 Expressão também utilizada por Écio Salles em sua tese de doutorado “*Sonoridades da Existência: Música, Comunicação e Produção do Comum*” (2009) e aqui reportado com a finalidade de destacar a importância da proposta desta pesquisa acadêmica, e assim construir um novo locus discursivo passível de representatividade dentro do que se propõe.

17 Termo citado por Ana Clara Torres Ribeiro no prefácio do livro “*Estética da Ginga – A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica* (2014) de Paola Berenstein Jacques.

mencionado. Esse texto pretende, na verdade, propor uma leitura do Funk como um objeto literário, livre de uma amarra que ainda o prende, quando pensamos em associações como estas. Seria uma interpretação mais politizada, ao englobar ao sistema sócio literário artefatos diferentes do que encontramos, principalmente no mundo acadêmico.

Para o desenvolvimento dessa grande trajetória, inicialmente o estudo em questão se fará de uma pequena (re)leitura do espaço da indústria fonográfica brasileira na contemporaneidade, demonstrando e relativizando a presença ou não de alguns ritmos na “história oficial” do nosso país. Essa indústria também é responsável por acompanhar e refletir o sistema sociopolítico como um todo, ao também estabelecer os “donos da voz¹⁸”, que estão circunscritos na cultura.

Será através da expansão dessa indústria através dos anos – fator imbricado no crescimento dos meios de produção, distribuição, comercialização e difusão – que o Funk Nacional absorveu direta e indiretamente os resultados obtidos por esta. Conseqüentemente, conseguiu estabelecer-se no cenário nacional de maneira diferenciada.

É válido ressaltar que o Funk, como produto cultural, se torna parte dos mercados existentes. Digo mercados, pois há que reconhecer que as sociedades contemporâneas “produzem” mais de uma ordem mercadológica, talvez uma “oficial” e outra “paralela”. Ambas, influenciadas pelo intenso processo tecnológico, próprio dos nossos dias. Assim, o Funk como uma mercadoria terá essa capacidade de se expandir nesse “*trânsito mundial agilizado e intensificado*”:

Ora, as mercadorias culturais que sempre apresentaram grande capacidade de deslocar-se e, por suas características próprias, incrementam intensamente o sistema mundial de trocas simbólicas, têm, com o processo de globalização, o seu trânsito mundial agilizado e intensificado. Por meio das tecnologias digitais e da telemática, as fronteiras são expandidas e as possibilidades de deslocalização no espaço e no tempo, multiplicam-se. (DIAS, 2008: p.44)

Então, o Funk tem a capacidade (legítima) de subverter essa ordem mercadológica (fator que será demonstrado ao longo do texto) ao mesmo tempo que está totalmente dentro dessa estrutura. Todas as transformações serão feitas e sentidas sob essa lógica, já que essa característica será crucial para entendê-lo como uma fonte riquíssima de conhecimento. Dessa forma, ao analisá-lo o adequamos ao processo globalizante, que é dinâmico, fragmentado e múltiplo; principalmente, por estar diretamente ligado às necessidades ocorridas nesse contemporâneo.

Assim, o inserimos no discurso identitário, como uma expressão máxima dessas contradições, que tanto falamos, do mundo contemporâneo. Trata-se de pensar como essas

18 Referência ao livro de Marcia Tosta Dias, *Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura* (2008).

mudanças são instrumentos para modificar a ideia de sujeito, até então unificado. Com a hipótese que através do Funk conseguimos ler um outro mundo em constante transformação, é possível destacar que as identidades também se modificaram, ao deslocar algumas estruturas das nossas sociedades, tal como as conhecemos. Fato apontado por Stuart Hall¹⁹:

Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise da identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2006: p.07)

Dessa forma, os “*quadros de referência*”, que incidem no modo em que pensamos e na forma que nos relacionamos com o mundo, se fragmentaram e se modificaram, dando lugar a uma nova “ancoragem” neste mundo. O Funk também acompanha esse processo, ao se reinventar no cenário brasileiro e conseguir um interessante destaque em sua história.

A partir das questões mencionadas acima, o Funk Nacional (também produto do contemporâneo) produz uma série de estratégias que fazem o mesmo caminho descrito: refletir, consciente ou não, sobre o papel do negro, pobre e favelado. Com isso, refaz ou reescreve a forma de contar o passado dessa persona, que vivia e ainda vive sob vários estigmas sociais. Isso adequando à premissa do processo globalizante, que se apresenta dinâmico e contraditório.

Ao tentar reler essa dinâmica, então, estamos diante de mudanças cruciais em todo o panorama sociopolítico nacional. Através dessa busca por algo que se constrói no momento em que falamos, é possível rever as tais conjunturas identitárias, antes unificadas; agora, múltiplas e fragmentárias. Dessa forma, será possível entender o tempo e como o mesmo está sendo renegociado através das nossas práticas sociais, também imbricadas por esta lógica. Contudo, para ressignificá-lo diante os paradoxos contemporâneos, como aquele que é parte de um tempo fraturado ou quebrado, como já mencionado. Esses paradoxos se referem à relação do presente com o passado, que não é nada linear, isto é, o contemporâneo.

Se o sentido de tempo vivido está sendo renegociado nas nossas culturas de memórias contemporâneas, não devemos esquecer de que o tempo não é apenas o passado, sua preservação e transmissão. Se nós estamos, de fato, sofrendo de um excesso de memória, devemos fazer um esforço para

19 Teórico cultural e sociólogo. Um dos pensadores mais importantes no cenário contemporâneo e um dos fundadores do que chamamos de “Estudos Culturais”.

distinguir os passados usáveis dos passados dispensáveis. (HUYSSSEN, 2000:p.37)

Ao relacionar essas implicações sobre a temática do passado ao histórico do Funk Nacional, atrelamos um conjunto de fatores que o fazem um “objeto” passível de interessantes leituras para o mundo acadêmico, pois infelizmente os bancos de dados de pesquisas ainda não contemplam, de forma efetiva, temas como estes. Dessa forma, se torna necessário um novo olhar sobre questões ainda consideradas obscuras em relação ao funcionamento dessas sociedades contemporâneas, que senão brasileira, pois estão em uma posição “limítrofe”, por assim dizer. Ou seja, essas questões ainda causam muitos questionamentos, isso devido a um histórico polêmico no país, que veremos nas páginas seguintes.

Então, se hoje o Funk se tornou um fenômeno, ao conseguir atrair milhares de pessoas, principalmente jovens, em função de seu “batidão”. Desde sua gênese no cenário nacional, essa vertente musical passou por uma série de estigmas e estereotipificações, principalmente por se tratar de uma “cultura dos massacrados”.

O Batidão ou Tamborzão (um dos nomes dados ao Funk, através da incorporação de instrumentos de percussão – principalmente o atabaque – na batida principal, feito em composições desde a década de 90 até os dias de hoje), em terras tupiniquins, assumiu uma grande representatividade para um público, em grande parte, morador das periferias e, considerados por muitos, fora da cultura hegemônica. Ao entendermos essas questões como parte integrante das articulações sociais, entendemos a forma que o ato performático faz, também, da constituição do sujeito enquanto ser social. Conseqüentemente, a produção musical é de essencial importância, pois há novas articulações subjetivas potentes que se formulam, a partir de um também discurso negro no ocidente. Conforme aponta Paul Gilroy a:

Expressão musical negra tem desempenhado um papel na reprodução daquilo que Zygmunt Bauman chamou de contra cultura distintiva da modernidade. Processos culturais atualmente dilacerados entre sua percepção ora como um eu racial essencial, imutável e soberano, ora como efluente de uma subjetividade constituída que emerge casualmente do jogo interminável da significação racial. A vitalidade e complexidade dessa cultura musical oferece um meio de ir além das oposições correlatas entre essencialistas e pseudopluralistas, de um lado, e entre concepções totalizantes de tradição, modernidade e pós-modernidade, do outro. Ela também fornece um modelo de performance que pode complementar e parcialmente deslocar o interesse pela textualidade.(2001: p.93)

Dessa forma, o Funk como expressão musical põe em cheque particularidades das representações da cultura negra na contemporaneidade: reflexão do seu espaço, da sua voz (performance) e da sua história em meio a uma sociedade, por muitas vezes, excludente. Isto ao reverter para si a discussão da periferia, feita por personagens da periferia; que seja as consequências da falta de políticas públicas, a violência que rodeia o morro ou questões relacionadas à sexualidade e ao comando do tráfico. Então, a palavra ganha força, simbolizando a potência que a vida pode assumir em diferentes situações.

Todo acontecimento, toda mudança, é uma luta não pela vida, mas pela potência. (...) Sem sombra de dúvida, podemos afirmar que a vontade não é orientada em direção a um fim: “A própria vida não é um meio para alguma coisa: ela é apenas uma forma de crescimento da potência.” O que o homem quer, o que a menor parcela de um organismo vivo quer é um mais de potência. A potência, o desejo de expandir, o poder de criar, de crescer, de vencer as resistências é o que impulsiona o movimento da vida. É o valor mesmo desse movimento. (DIAS, 2011: p.38)

Ao constituir essa performance, o Funk cria diálogos paradoxais com a sociedade contemporânea brasileira, que por si só é excludente e discriminatória. Desse modo, o mesmo, como uma forma de representação musical negra, se torna crucial para mapear essas dicotomias que existem no plano social: “*autêntico versus cópia, alto versus baixo, resistência versus cooptação etc.*” (LOPES, 2010: p. 20). Assim culminando, conforme já mencionado, em uma nova reflexão sobre seu locus enunciativo e suas identidades.

A partir de tal proposição, o Funk se tornaria uma prática sócio discursiva, historicamente situada em “*uma forma de cantar, de expressar, de construir, de vivenciar e de sentir o mundo.*” (LOPES, 2010: p 21).

Para trilhar o longo e difícil caminho proposto neste trabalho, inúmeras questões e relações sobre os assuntos tratados serão desconstruídos, seja em relação ao campo da Literatura ou da Música, a fim de construir um novo olhar para o Funk Nacional.

Este trabalho surgiu a partir de uma proposição pessoal e política, como acredito que todos os trabalhos devam ser. Nossas experiências são fundamentais para as escolhas que fazemos em nossa vida, sejam elas em parâmetros pessoais ou educacionais. Estas escolhas estão diretamente ligadas ao modo que potencializamos nossas vivências no plano social e se converterá em uma “escrita contaminada”, assim espero.

Para que isso ocorra, uma série de medidas deverão ser tomadas para a construção dos capítulos que se seguirão, que pertencem a vários campos do saber, já que este texto pretende ser

multidisciplinar. Na verdade, inúmeros materiais foram utilizados para esta composição como, por exemplo, entrevistas de revistas e/ou blogs da internet, participações em programas de TV, documentários, e, apresentações em bailes, nas ruas e nos mais diversos lugares que o Funk Nacional hoje ocupa. Esses materiais foram usados no intuito de dialogar e contextualizar a performance do Funk em território brasileiro e como este também pode ser apropriado por uma “leitura literária”. Daí, a importância e a complexidade das questões abordadas neste trabalho.

Então, os capítulos que se seguem tratarão das diversas facetas do Funk Nacional no contexto proposto, desde seu histórico (Estados Unidos via Brasil), as questões identitárias que o circundam, a teoria da Poesia Popular, por fim, chegar a análise de uma Poética do Funk Contemporâneo.

CAPÍTULO 2: Histórico do Funk

Este capítulo se fará por meio de um breve histórico sobre o Funk, desde sua chegada em terras nacionais até os dias de hoje. Algumas considerações serão realizadas, a fim de demonstrar como foi seu desenvolvimento até então. Uma questão que merece destaque, neste texto, é a forma como as performances funkeiras foram se transformando e constituindo sentido através da palavra.

Mais que um texto sobre o Funk, pretendo que estas palavras que seguirão sejam uma amostra sobre uma forma de encarar as novas representações musicais do contemporâneo. Para essa leitura, serão utilizadas letras de músicas, imagens e outras fontes, para que assim o trabalho ganhe potência. As imagens, em especial, serão usadas com um importante propósito: a visualização de alguns artistas que, muitas vezes, não são conhecidos no meio acadêmico. Há fundamentos políticos (conforme mencionado no capítulo anterior) por trás dessa estratégia.

Conforme já mencionado, hoje o Funk se tornou um grande fenômeno que conseguiu e consegue atrair milhares de pessoas em função de seu desenvolvimento, execução, produção e difusão no país. Desde seu nascimento em terras nacionais, esse estilo musical foi alvo de uma série de problematizações que o tornaram, ao mesmo tempo, polêmico e interessante.

O Funk é conhecido por ser um “produto” da cidade do Rio de Janeiro, já que, até o momento, a maioria dos artistas que estão presentes neste cenário residem em tal cidade. No entanto, não quer dizer que não exista Funk em outras partes do país; ao contrário, cada vez mais se tem notícia de representantes, desse universo, em outros estados e cidades.

Nas palavras de Silvio Essinger (2005), o Funk consegue expressar todas as contradições do Rio de Janeiro, que não fazem parte dos cartões-postais tão difundidos no nosso imaginário. Expressa, sim, o Rio “*próximo das experiências dos cariocas residentes e circulantes*” (p. 10). Digo não somente o Rio, mas uma parte do Brasil que também não faz parte desse cenário representado pelos postais.

Através dos anos, o Funk carioca assumiu uma série de significantes e significados, que compreendem uma complexa rede de relações sociais, políticas e também literárias.

Funk carioca, diga-se de passagem. Pancadão, diga-se de outra forma. Neurótico, melody, new funk, comédia, proibidão ou erótico, como é conhecido em suas variações. Mas não precisa complicar: é simplesmente como funk que todos o reconhecem e assim denominam tanto as festas onde ele é tocado – bailes – quanto os seus ouvintes/ dançarinos/ seguidores/

ideólogos – funkeiros. (ESSINGER; 2005, p. 10)

Assim, essas nomenclaturas anunciam as diversas experiências que o Funk Nacional passou e ainda passa no cenário brasileiro. Seu nome mais comum, Funk, representa mais que quatro letras, mas todo um conjunto de ideias e pensamentos que incidem diretamente na sua performance, desde a época em que o estilo dava seus primeiros passos no país. Conforme já mencionado, o Funk se tornou um importante representante das “culturas dos massacrados”, daqueles grupos socialmente denominados como “minorias”. Para chegar a essa conclusão, primeiramente é necessário fazer a descrição de seu caminho até as nossas terras.

Originalmente, o funk vem de outros solos, mais especificamente dos Estados Unidos da década de 60. Época, esta, que o país passava por um momento crucial para sua história: os movimentos civis contra a segregação racial aumentando e se efetivando como uma importante ferramenta de busca por igualdade entre negros e brancos. Assim, o Funk se tornou um dos estilos, da chamada Black Music²⁰, que mais lutava contra o estado de sítio que se instalara em tal país. Por exemplo, a música “*Say It Loud – I’m Black and I’m Proud*” (“Diga alto: Eu sou negro e tenho orgulho”), do cantor, internacionalmente conhecido, e grande expoente do ritmo em terras estadunidenses, James Brown, que se tornou um hino de luta.

Now we demand a chance to do things for ourself
 We're tired of beatin' our head against the wall
 And workin' for someone else
 We're people, we're just like the birds and the bees
 We'd rather die on our feet
 Than be livin' on our knees
 Say it loud, I'm black and I'm proud

(<http://letras.mus.br/james-brown/329032/>)

A letra acima mostra como havia vozes que clamavam por uma nova situação, que colocasse em discussão a situação de brancos e negros no país, além da superação através da luta por “si mesmos”. De acordo com a música, melhor seria “morrer em pé” e com honra do que de joelhos sendo subserviente às ordens e leis que existiam até então. Ao comparar as pessoas a

20 Termo em inglês para música negra, dado a um grupo de gêneros musicais influenciados por uma herança africana, principalmente aqueles que foram trazidos para o continente americano na época que ainda existia o sistema de mão de obra escravocrata.

pássaros e abelhas, diretamente, atribui a elas a concepção de liberdade, direito primário e fundamental, que todos deveriam ter, independentemente da cor da pele.

Desta forma, o Funk é descendente direto do soul, do rhythm'n blues e do jazz; graças a James Brown, o ritmo logo ganhou amplitude e começou a ser difundido no cenário mundial. O mesmo inventou uma nova base rítmica, devido uma “*mudança rítmica tradicional de 2:4 para 1:3*” (MEDEIROS; 2006, p.14), considerada uma grande ousadia para a música da época. Em termos musicais, o que aconteceu foi que a melodia e a harmonia perderam a ênfase, no lugar entrou um *groove*²¹ rítmico forte de baixo elétrico e a bateria ao fundo, com um único acorde. Esse fator era considerado uma grande ousadia para a época, já que se tratava de um negro associando uma base, geralmente, atribuída a brancos.

Partindo desse pressuposto, o termo “funky” vem de uma gíria norte-americana que sempre esteve ligada ao odor do corpo durante as relações sexuais; ao concebê-la na música, seria como dar uma “*apimentada à base musical, como acrescentar riffs (frases musicais repetidas) ao som de uma pancada mais rápida.*” (MEDEIROS; 2006, p.14). Dessa forma, o “funky” representava uma ruptura não somente em planos rítmicos, mas a um modelo hegemônico de sociedade norte-americana (branca de origem anglo-saxônica e protestante) da década de 60. A palavra ganhou potência e tornou-se, então, um símbolo de rebeldia contra a repressão de uma época, também feita pela força policial; já que muitas letras de Funk's norte-americanos incentivam a violência contra os policiais.

Em 68, o soul já tinha se transformado em um termo vago, sinônimo de “black music”, e perdia a pureza “revolucionária” dos primeiros anos da década, passando a ser encarado por alguns músicos negros como mais um rótulo comercial. Foi nessa época que a gíria funky (segundo o Webster Dictionary - “foul-smelling; offensive”) deixou de ter um significado pejorativo, quase um palavrão, e começou a ser um símbolo do orgulho negro. Tudo pode ser funky: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma maneira de tocar música, que ficou conhecida como funk. Se o soul já agradava aos ouvidos da “maioria” branca, o funk radicalizava suas propostas iniciais, empregando ritmos mais marcados (“pesados”) e arranjos mais agressivos. (VIANNA; 1987, p.37/38)

Já que os Estados Unidos passavam por um intenso processo de segregação racial (como mencionado acima), no qual negros e brancos não poderiam “*compartilhar estabelecimentos de ensino, meios de transporte, frequentar os mesmos locais de lazer nem casar-se entre si*”

21 Termo oriundo de língua inglesa, que provém da expressão “In the groove” de Wingy Manone e por Chick Webb, na década de 30, no auge do Swing (O termo, que significa balanço e oscilação, muito utilizado no Jazz). Significa encaixar o arranjo às palavras. Ou seja, o ritmo se tornaria swingado.

(LOPES; 2007, p.123), isso estabelecido por lei e apelidado de “Leis Jim Crow”²². Então, o país estava em um estado constante de tensão, pois as militâncias, predominantemente negras, haviam iniciado uma série de protestos contra essa triste situação.

A luta pelos direitos civis do povo negro também desencadeou importantes transformações no espaço musical, pois a palavra cantada também adquire agressividade, uma constante em todo o histórico do Funk, conforme já foi destacado. A batida do “funky” é resultante da presença do corpo ferido, aquele que excluído por uma elite e fora da cultura hegemônica. Principalmente ao recuperar o discurso do Outro, como aquele que é performático (um corpo vivo que é dotado de sentido) e também diaspórico (ao transitar entre dois mundos como estratégia de sobrevivência). Ou melhor, esse discurso requer uma *“noção derridiana de différence – uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separem finalmente, mas são também places de passage, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim.”* (HALL, 2006, p. 32-33). Assim, a palavra busca uma nova forma de pertencimento, ao estabelecer códigos sociais híbridos; que serão sentidos no mundo musical como um todo, ao longo dos anos.

Com isso, o Funk ocuparia uma importante posição no cenário musical norte-americano, devido a uma transformação sobre o mesmo; ao passo que passaria a ser comercializado de forma mais recorrente e concreta, tornando-se um grande sucesso na década de 70. Um exemplo, seria a banda Earth, Wind and Fire que também atingiu um grande sucesso com o lançamento do LP “That's the way of the word” em 1975, ao acrescentar a batida do “funky” em suas composições.

Outro importante exemplo para a história dessa vertente musical é George Cliton, criador das bandas Parliament e Funkadelic, desenvolveu um tipo de funk mais pesado, influenciado pela psicodelia. Outros nomes foram e são muito importantes para a história do Funk, entre eles estão: “B.T. Express, Commodores, War, Lakeside, Brass Construction, Kool & The Gang, Chic, Fatback, The Gap Band, Zapp, Instant Funk, The Brothers Johnson, Skyy, e músicos/cantores como Rick James, Chaka Khan, Tom Browne, Kurtis Blow (um dos precursores do rap), e os popstars Michael Jackson e Prince.”

Já nos anos 70 e 80, um subgênero do Rap foi um dos ritmos que mais influenciaram o Funk nacional, este é o Miami Bass. Era um segmento que possuía letras alegres e irreverentes, mas também com o uso de palavras chulas e de baixo calão, com apelo sexual. Essas produções eram

22 “Jim Crow (algo como 'Zé Urubu') era um personagem de um teatro popular de variedades em que brancos pintados de preto apresentavam-se, cantando e dançando, para caricaturar e ridicularizar as tradições e os costumes do povo negro.” (LOPES; 2007, p.122)

consideradas mais sofisticadas, pois tinham mais samples²³ em sua constituição. Artistas como The 2 Live Crew, MC Shy D, Dynamix II, MC ADE, DJ Debonaire, Maggotron, DJ Magic Mike são referência neste subgênero.

A partir dessas características, o Funk “se instalou” no Brasil com o lançamento em 1969 de “*Gerson Combo Brazilian Soul*”, de Gerson King Combo, um dos grandes expoentes da música soul no país. O mesmo foi um dos responsáveis pela chegada do ritmo, ainda em transição, às matrizes musicais nacionais. Nomes como banda Black Rio, Toni Tornado, Tim Maia e Carlos Dafé, também foram responsáveis por essa instalação

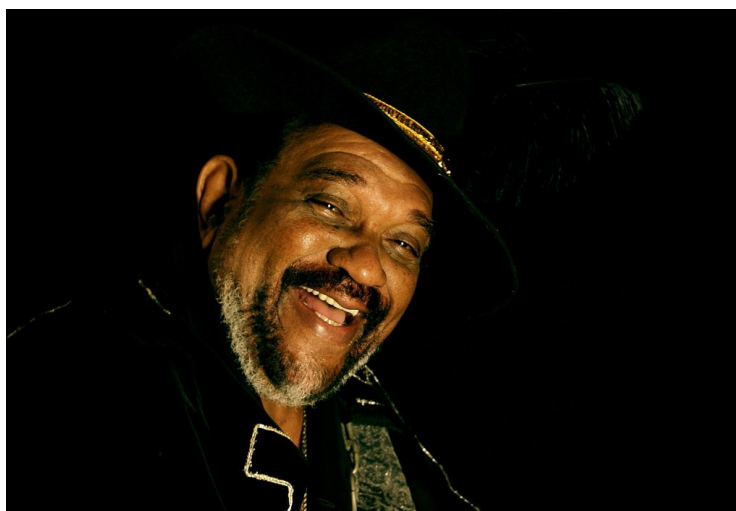


Figura 1²⁴

É válido ressaltar que, neste período, o Brasil passava por uma ditadura militar, o governo exercia controle do poder político, sem a vigência de um processo eleitoral verdadeiramente democrático. Estabelecia também um tempo constante de vigilância em relação a tudo que se produzia, especialmente no meio cultural. O país passava, então, por um momento de repressão, com a supressão dos direitos constitucionais dos indivíduos; um tempo de censura. Os músicos do Funk também necessitaram adequar-se ao sistema que se estabelecia para que não fossem perseguidos.

23 É um termo utilizado para denominar pequenos recortes de músicas ou gravações pontuais para utilização em outra obra musical, sem a necessidade de ter um contexto com a música original.

24 Extraído de <http://colunas.revistaepoca.globo.com/menteaberta/2011/02/10/gerson-king-combo-apresenta-o-melhor-da-soul-music-brasileira/>

Ao mesmo tempo que o governo militar se estabelecia no país, o cenário da indústria fonográfica brasileira ia se modificando, uma vez que houve um crescimento do mercado de bens culturais. Esse crescimento estava aliado a uma nova estruturação das empresas nacionais, através de uma divisão de trabalho distinta. O produto final seria um crescente aperfeiçoamento dos meios técnicos de produção. De acordo com Marcia Tosta Dias, os novos aparatos tecnológicos foram responsáveis pela expansão do mercado cultural.

Nesse contexto, a busca de novos aparatos e equipamentos tais como os gravadores, sistemas de gravação em multi-canais, bem como as atuais tecnológicas digitais de produção musical, marcam diferentes momentos e configurações para o conjunto da indústria, ao longo dos tempos. (DIAS, 2008: p. 71)

Com isso, houve um “boom”, ou seja, uma expansão, na época, também das formas de se pensar a indústria fonográfica. Isso tudo pode ser aliado a um aparente crescimento do setor de bens duráveis, o famoso “milagre econômico brasileiro”, que modificou o cenário nacional econômico e social. A produção musical brasileira também se transformou, com passos, cada vez maiores, a caminho de uma “consolidação concreta”, por assim dizer. Conseqüentemente, o Funk também se apropriou dessas modificações em seu benefício.

Desta forma, o Estado brasileiro é o realizador, mais uma vez, de uma espécie de modernização conservadora, fornecendo toda a infraestrutura necessária à implantação da indústria cultural no país em nome da Segurança Nacional. (...) “A ideia de integração nacional é central para a realização [da] ideologia que impulsiona os militares a promover toda uma transformação na esfera das comunicações” (...) Portanto, “o que caracteriza a situação cultural dos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais”. O mercado torna-se a grande referência dos rumos da produção e “se aceita o consumo como categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais. (DIAS, 2008: p. 55-56)

Essa nova situação, proporcionada pelo crescimento econômico brasileiro, permitiu que o Funk, recém-chegado no país, participasse dessa nova “dimensão do mercado de bens culturais”, mesmo que indiretamente. A partir dessa época, o Funk difundiu-se cada vez mais no cenário musical, ao criar lugares de interseção e de enunciação. Isso ao ressignificar a forma de se pensar a música no Brasil, especialmente nas periferias, o que favoreceu possibilidades criativas para o sistema fonográfico. Mesmo que as oportunidades, dessa indústria, não tenham sido as mesmas de

outros estilos musicais, o Funk foi capaz de alcançar novos patamares em relação à sua história, chegando aos dias atuais.

Uma dessas formas de expansão mencionadas foi o Baile da Pesada, que iniciou nos anos 70 no Canecão, um lugar que hoje é conhecido como o “*Templo da MPB*”. O baile era organizado pelo discotecário Ademir Lemos e o locutor Big Boy. A festa atraía mais de 5.000 pessoas, em um só dia, na cidade do Rio Janeiro, tanto da zona sul quanto da zona norte. “*A programação musical também tendia para o ecletismo: Ademir tocava rock, pop, mas não escondia sua preferência pelo soul de artistas como James Brown, Wilson Pickett e Kool and The Gang.*” (VIANNA; 1987, p.51).

O Baile da Pesada, mais que uma festa que tocava músicas do “mundo black”, foi um símbolo de “proliferação” e recriação do Funk enquanto ritmo nacional. Foi a partir do mesmo que outras equipes de sons (Revolução da Mente, Uma Mente Numa Boa, Atabaque, Black Power, Soul Grand Prix) começaram a promover pequenas festas, em que todas as influências musicais se misturavam e formavam uma nova forma de pensar essa vertente. A dança também tornava-se um importante elemento para a constituição do Funk tal como o conhecemos hoje.

O público que foi aderindo aos bailes era público que dançava, tinha coreografia de dança, então até o Big Boy foi sendo obrigado a botar aquelas músicas que mais marcavam. (...) Música significa ritmo. Música sem ritmo pra mim não existe. Botou balanço, dançou, colou, o couro come. (VIANNA; 1987, p. 43)



Figura 2²⁵

25 Big Boy e Ademir Lemos, os criadores do Baile da Pesada. Extraído de <http://simaopessoa.blogspot.com.br/2011/01/historias-dos-djs-que-fizeram-historia.html>

Dessa forma, foi através da dança que o Funk foi se reinventando em terras brasileiras e, assim, difundindo-se de tal maneira que passou a ser um fenômeno, ao abalar e mexer com a cabeça e os pés de tantas diversas pessoas, de idades distintas. O estilo musical, que ganhava contornos brasileiros, fez-se a partir de seu ritmo envolvente e novo para a época. Esse fato fez com que o Baile da Pesada se tornasse um grande sucesso.

Porém não durou muito tempo para que o Baile da Pesada saísse do Canecão, pois o mesmo passara por um momento de transformação, já que “*passou a ser considerado o palco nobre da MPB*” (VIANNA, 1997: p.24), com aquisição, por exemplo, do show do Roberto Carlos²⁶ para a casa.



Figura 3²⁷

Então, a festa chegara em toda a cidade do Rio de Janeiro, principalmente em bairros de subúrbio, cada fim de semana em um bairro. A partir daí, o Funk conseguiu se estabelecer, de maneira efetiva, em outras áreas, de forma que a sua abrangência era cada vez maior. Chegando até em outros estados, devido sua imensa fama. Um exemplo importante dessa fama, está localizado em um trecho da música “*Baile da Pesada*”²⁸, de Fernanda Abreu, outra personalidade que também será importante para a história do funk nacional. A música destaca a abrangência do Baile na cidade do Rio de Janeiro e seus diversos bairros. Após a saída do Canecão, realmente o Funk passou a ser um símbolo de uma nova forma de se pensar a música, principalmente no que se refere em sua difusão na cidade, como um todo.

26 Essa elitização se dá pelo fato que o show do cantor Roberto Carlos ter um custo alto, que não compete ao poder aquisitivo dos moradores das periferias.

27 O Baile da Pesada. Extraído de <http://www.mis.rj.gov.br/blog/big-boy/>

28 Música que faz parte do álbum “*Entidade Urbana*” de 2000.

No Cassino Bangu
 No Vera, no Portelão
 No Chapéu, Mangueira
 No Mourisco, Pereirão
 Em Caxias, no Gramacho
 Para todos na Pavuna
 No Mackenzie, São Gonçalo
 Tô no Melo, Cascadura
 Mas se liga sangue bom
 Não sou de violência
 Nem sou de perder a razão
 É que o bicho tá pegando
 É que o couro tá comendo
 E ninguém traz solução...

Então vou de bonde, vou de trem, carro esporte, tudo bem
 No circuito, na cidade, no subúrbio, no sacode
 Espero a porta abrir não vou grilar, só vou curtir
 Quero um amor legal ver os amigos, coisa e tal e vadiar
 A condição aliviar, quero me perder, quero me jogar.
 Chame Ademir, Big Boy, Messiê Limá, é o baile da pesada, ba-baile da pesada
 (ABREU & MARANHÃO, 2000)

A letra em questão mostra que, devido à transferência dos bailes do Canecão para as periferias, houve uma mudança drástica na estrutura do ritmo, desde sua sonoridade até o posicionamento assumido por seus participantes. A partir de então, o que se chamaria de Funk ganhou uma forma que mais se adequava com o novo “locus de enunciação” (principalmente a periferia dos centros urbanos brasileiros). Ganharia uma “*batida forte e cadenciada, a montagem tipicamente eletrônica, o improvisado e a batida acelerada (...)*” (CASTRO & HAIAD, 2009: p. 11), aquela que é reconhecida como tal até hoje.

Dessa forma, a partir de 1978, outros elementos foram importantes para a formação do Funk, por exemplo a Furacão 2000 (recém-chegada de Petrópolis, formada das equipes Guarani 2000 e Som 2000) junto com o DJ Marlboro, tiveram um dos papéis mais importantes na cena musical do mundo do Funk. Foram eles os responsáveis pela divulgação e popularização do Miami Bass no país, de forma mais efetiva. O ritmo entraria, de fato, no cotidiano dos bairros da periferia carioca, como em outros do Brasil inteiro.

Já que o estilo era dotado de letras em inglês, repletas de palavrões e apelo sexual, o público não entendia nada. Os frequentadores inventaram um “jeitinho brasileiro” para cantar essas músicas, com a mesma base sonora. Foram criados, então, os melôs; “*exemplos são a Melô da verdade (Girl You Know It's True, de Milli Vanilli) e a Melô do neném (Back on The Chain Gang, da banda Pretenders).*” (MEDEIROS; 2006, p.16). Isso demonstra como o Funk se articulou para

ganhar território e assim mais popularidade, estabelecendo novas redes de contato entre o lugar de sua origem (Estados Unidos) e o novo espaço que ocuparia (mais especificamente a cidade do Rio de Janeiro).

Graças a essas características, o Funk ganhou um contorno propriamente brasileiro, por exemplo, através da incorporação de instrumentos de percussão (como o atabaque) e mais batidas por minuto (de 124 para 129 bpm). Inicia-se, então, o “Batidão”, ou o também chamado “Tamborzão”, com raízes africanas.

Assim, o ritmo ganhou novas identidades em território nacional, conseqüentemente, assumindo uma representatividade distinta para um público, em grande parte, morador das periferias e fora da cultura hegemônica. Sua produção musical é de essencial importância, pois há novas articulações subjetivas que se formulam, a partir do discurso negro no ocidente e de um jogo interminável de significações raciais.

Dessa forma, o Funk como uma expressão musical contemporânea traz para si um conjunto de particularidades da cultura negra, que o faz um “*fenômeno verdadeiramente global*” (GILROY, 2012: p.199). Contudo, o Funk Nacional será capaz de refletir seu espaço de enunciação, sua história e a sua performance. Usando as palavras de Paul Gilroy em *O Atlântico Negro* (2012), a música que hoje é feita no Atlântico é resultante de relações que tencionam o uso da língua em favor de uma forma nova de estruturação histórica e social.

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental.

(...)

A expressão corporal distintiva das populações pós-escravas foi resultado dessas brutais condições históricas. Embora mais usualmente cultivada pela análise dos esportes, do atletismo e da dança, ela deveria contribuir diretamente para o entendimento das tradições de performance que continuam caracterizar a produção e a recepção da música da diáspora. Essa orientação para a dinâmica específica da performance possui um significado mais amplo na análise das formas culturais negras do que até agora se supôs. (GILROY, 2010: p.161/162)

Através dessa situação, proposta por Gilroy sobre a música do Atlântico, podemos associar a forma como o Funk também participa desse novo tempo. Isso ao atribuir uma potência a palavra em um contexto distinto no cenário da música brasileira, que simboliza também uma

discussão sobre a periferia: lugar que sofre com a falta de políticas públicas, a violência, as questões relacionadas à sexualidade e o comando do tráfico.

Nesse período de formação, o Funk assumiu também uma identidade comportamental, ao assumir essa vivacidade em seu funcionamento. Iniciam-se assim as galeras²⁹, como os grupos que frequentavam os bailes eram chamados. As galeras eram distinguidas por características próprias: o corte de cabelo, a roupa, entre outros fatores. Produzindo um segmento expressivo para a reflexão da juventude no cenário contemporâneo, ao inseri-las na problemática do consumo de bens simbólicos.

A concepção das “galeras” marca uma posição político-social, pois a trajetória do “Batidão” no país é atravessada por uma série de implicações que incidem, principalmente, no funcionamento do cenário urbano brasileiro. Isso a partir de “*códigos de ordenação, apropriação e exclusão social que atravessam a cidade.*” (HERSCHMANN; 1997, p. 117).

A afirmação, colocada anteriormente, tem relevância, pois, a partir do final da década de 80 e início da década de 90, o Funk e suas galeras conheceriam uma de suas fases mais conturbadas. Sua temática foi vista como o símbolo de associações criminosas, destacado pelo tráfico de drogas, que crescia cada vez mais nos morros cariocas.

Desde a retirada do Baile da Pesada do “Templo da MPB”, os bailes ainda ocorriam no asfalto, mesmo que a grande parte já houvesse sido transferida para as comunidades cariocas. Porém, com mais ocorrência, o ritmo carioca ganhava os cadernos policiais, devido a uma série de acontecimentos relacionando o Funk à criminalidade. O Funk havia se tornado o “*resultado de uma cisão entre a favela e o asfalto, indivíduo versus sociedade, ou comunidade versus sociedade*” (MIZRAHI, 2014: p. 22). Por isso, se tornaria um grande tabu dentro da “ilustríssima” sociedade brasileira do final do século XX.

Alguns fatos contribuíram para que esse “estigma” aumentasse; um deles, ou senão o principal, marcaria profundamente a história do Funk. Em 18 de outubro de 1992, houve um evento que mudaria a imagem do movimento, não somente na cidade do Rio de Janeiro como em todo Brasil. Houve um arrastão³⁰ na Praia do Arpoador, transmitido ao vivo para todo o país, com repercussão internacional.

29 Termo retirado do livro: *Galeras Cariocas* de Hermano Vianna (1998), que são grupos de jovens que compartilham vivências, gostos e práticas; chegando a associação com o mundo do crime.

30 De acordo com a definição do dicionário Michaelis: “Furto coletivo praticado por turmas de pívetes em locais de grande concentração de pessoas, como praças públicas e praias, em geral com violência física”. Expressão que assumiu a conotação de tipos de tumultos, sejam eles saques ou pilhagens, geralmente promovidos por jovens pobres e pegavam tudo que viam pela frente.

“As imagens divulgadas na mídia, rotuladas pelo clichê arrastão, em fins de 1992, atravessaram 199, legado ao futuro da cidade a memória paradigmática da desordem espetacular. Chusma, horda, massa: os bestializados seminus invadem as praias nobres da Zona Sul. Uma cor domina a cena: a garotada era negra, em sua maioria; ou foi a impressão produzida pela edição dos telejornais. Uma foto do Jornal do Brasil diz tudo: três rapazes se olhavam de lado. Os dois negros, um em cada lado, tinham tarjas sobre os olhos. O garotão branco reinava absoluto, imaculado. Não ocorreu ao repórter que os três fossem igualmente responsáveis pelo que quer que ali se passasse – o que valeria para o caso de culpa ou de inocência. Ao branco conferiu-se um crédito exclusivo de presunção de inocência. Ele era a única imagem liberada da maquiagem estigmatizante; nada de tarjas.” (HERSCHMANN, 1997: p.90)

A partir dessa citação, já dá para imaginar a forma que esse evento foi encarado pelas mídias e pela classe média/alta carioca. O estigma (já mencionado) que há sobre o preto, pobre e favelado é, antes de tudo, destacado nessas palavras; isso é fruto de um histórico violento em direção às pessoas, que se enquadram nesta concepção. Para explicar essa situação, é necessário rever alguns pontos que se fazem presentes na história do ritmo no país.

Nessa época, os bailes de briga³¹ ou bailes de corredor eram comuns, o que incomodava muito a opinião pública. Isso se dá ao fato das gangues rivais travarem uma violenta luta nos bailes. A imprensa presenciava todos os acontecimentos ocorridos dentro desses bailes, a fim de generalizar o então “temido universo do funk” como o grande mal da sociedade carioca, criando um estigma sobre o funkeiro. De acordo com o DJ Marlboro, um dos principais expoentes do ritmo no Brasil, os bailes de brigas eram poucos, bem diferentes dos índices levantados pela mídia.

Existiam dois ou três bailes no Rio de Janeiro que tinha corredores e tinham briga. O resto dos bailes não tinha. A mídia colocou como se fossem todos os bailes do Rio de Janeiro e aquilo passou a ser uma identidade. Furacão 2000 e ZZ Disco é que faziam aquilo. E a mídia não colocou, não identificou, não deu o nome aos bois, não separou o joio do trigo. Não. Ela englobou como se todo mundo fosse aquilo e deu identidade àquela galera marginalizada que passou a existir a partir daquele momento. (MEDEIROS; 2006, p.57/58)

De posse dessa informação, o acontecido na praia do Arpoador foi uma reprodução das brigas que ocorriam nos bailes. Grupos rivais iniciaram brigas na areia, em plena luz do dia. Como de costume, a praia recebe pessoas de todas as classes sociais, que conseqüentemente também presenciaram o fato. E, por isso, houve uma correria e histeria generalizada, pois muitos achavam

31 Bailes em que os participantes se dividiam em grupos rivais e travavam violentas brigas. “Realizados em clubes situados em territórios neutros do asfalto, os bailes passaram a ser marcados pelo mesmo embate físico testemunhado no arrastão. Só que muitas vezes chegando às vias de fato. O público se dividia entre o Lado A e Lado B, com um grande corredor vazio ao centro, onde um guerreiro de cada facção se enfrentaria com golpes que misturavam capoeira e luta livre.” (MEDEIROS; 2006, p. 57)

que se tratava de um assalto em massa, praticado pelos funkeiros. Ser funkeiro, então, tornou-se símbolo de criminalidade e de marginalidade, por meio de uma grande estigmatização.

Naquele domingo de sol, uma série de distúrbios ocorridos em diversos pontos das praias da orla viriam a fundar um marco na memória urbana carioca, na história do funk e no desenvolvimento da percepção da violência e de suas causas. Cenas de jovens brigando entre si e com banhistas, dependurando-se a janelas de ônibus lotados, fugindo da polícia; gritos, tumulto, correria e conflitos; tudo isto foi, mais tarde, narrado e exibido em imagens em todos os programas jornalísticos, alcançando repercussão internacional. (www.funkderaiz.com/o-arrastao)

A partir de então, o mundo do funk ganhou uma conotação de violência, ocupando apenas os cadernos policiais: “A partir de 1992 a história mudou de figura, com o ritmo ocupando 94,8% dos cadernos locais e policiais contra apenas 5,2% dos cadernos culturais.” (MEDEIROS; 2006, p.53).

Arrastão apavora a classe média

Há quem já tenha decidido mudar ou deixar de ir à praia e ao mesmo tempo um “exército” de reação se formou, declarando guerra às gangues

DE NABARREIROS

RIO — A classe média carioca que vive à beira-mar está apavorada com os arrastões. A “invasão suburbana” provocou nas praias da Zona Sul no domingo um superarrastão envolvendo grupos rivais, principalmente aqueles funk. Há quem já tenha decidido mudar ou deixar de ir à praia aos sábados e domingos. Depois das dramáticas horas de batalha campal no domingo, os edifícios residenciais reforçaram a segurança e um “reacício organizado”, formado por lutadores de artes marciais e surfistas, promete fazer uma barreira humana para impedir a chegada dos “invasores”. A isso soma-se a ação da polícia, também reforçada. Praticamente aliadas pela polícia, as gralhas da Zona Sul estiveram vazias ontem, apesar do sol forte.

“A rapaziada quer defender seu espaço, sua rede de vídeo, sua barraca de praia”, defende o presidente da Associação de Moradores do Posto de Aspoador, Ivo Laucen. Da reação contra as gangues e os arrastões, organizada durante a semana, fazem parte lutadores de jiu-jitsu e luta livre das academias da Zona Sul. São 100 homens musculosos, que prometem “bolar as galera fora no caute”, segundo as palavras do lutador e campeão Roberto Leão, de 1,81 m e 85 kg, atleta de luta greco-romana nas Olimpíadas de Barcelona.

Aliados aos lutadores, os surfistas acreditam que sua presença é capaz de mudar a ação das gangues. “Somos muito ofensivos e vamos ocupar essa onda e bolar as galera no caute”, diz o presidente da As-

sociação dos Surfistas das Favelas da Zona Sul Surfavelas, Wanderlei Paes Gonçalves, o Bess, morador do morro do Caniagato, em Copacabana. Os surfistas dos bairros da Zona Sul são aproximadamente 200, incluindo moradores do assalto e das favelas, e reuniram-se no meio da semana, também acertando uma estratégia de combate às gangues e aos arrastões. “Eles precisam respeitar nossa terra”, rebate Bess.

Ônibus — O medo do arrastão levou habitantes da Zona Sul a pedir a extinção de linhas de ônibus que transportam moradores da Zona Norte para a orla marítima. As linhas não foram extintas, mas sete delas passaram a ser circuladas nos fins de semana, deixando de fazer ponto fixo na Zona Sul.

O 19º Batalhão da Polícia Militar, artilhado em Copacabana, possui um efetivo de 700 homens. Mas agora o batalhão obteve reforço e 1.300 policiais estão fazendo o patrulhamento nas praias e ruas próximas.

O coronel Adilson Fernandes, comandante do 19º BPM, reuniu-se no final da tarde de sexta-feira com presidentes de associações de moradores dos bairros e favelas da Zona Sul e representantes de academias de ginástica. Ele pediu que não haja revide às ações de gangues ou de arrastões, porque esse trabalho será feito pela Polícia Militar.

Cerca de 2 milhões de pessoas vivem na orla marítima do Rio, do Leme ao Leblon. Nos fins de semana de sol, elas têm a companhia, nas praias, de aproximadamente 300 mil moradores da Zona Norte, que usam o transporte coletivo para usufruir da diversão saudável e gratuita, mas agora extremamente perigosa, que são as praias do Rio.



Tranquilidade

Policiais vestiram mocinos em Copacabana, depois liberados: esquema de segurança e praias vazias

Figura 4³²

Estabeleceu-se, então, um clima de medo e pânico nas cabeças das pessoas que faziam parte da classe média da cidade do Rio de Janeiro, e, conseqüentemente, a imagem do Funk passou por uma série de silenciamentos. A cidade passou a ser dividida em uma “cartografia do medo”, através de mapas que indicavam determinadas localidades e organizavam uma espacialidade possível de trânsito. As áreas de favelas eram consideradas locais de risco proeminente, pois a maioria dos jovens que participaram do famoso arrastão residiam na mesma. A mídia da década de 90, principalmente por meio de reportagens sensacionalistas, teceu discursos que tentavam apagar da cena pública o movimento.

As cenas mostradas pela televisão não permitem dúvidas quanto ao caráter organizado dos ‘arrastões’. Apenas grupos com estrutura de comando e planos bem traçados são capazes de tal concentração, infiltração, ação simultânea e dispersão – e tudo isso se viu, nas praias, domingo. A Zona Sul do Rio transformou-se ontem numa praça de guerra, com arrastões promovidos por gangues de adolescentes vindos de bairros do subúrbio e da Baixada Fluminense, armados com pedaços de madeira. (...) A ação dos assaltantes começou por volta do meio-dia, na Praça do Arpoador, onde várias linhas de ônibus da periferia fazem ponto final. À medida que desembarcavam, as gangues iam formando os arrastões, cuja ação se espalhou por Copacabana, Ipanema e Leblon. Revoltados, moradores pediram pena de morte e a presença do exército nas ruas. (http://www.achetudoeregiao.com.br/rj/rio_de_janeiro/Funk.htm)

A partir de então, o baile funk foi afastado na cidade “oficial” do Rio de Janeiro e o termo “funkeiro” passou a ser símbolo de “pivete e delinquente”, tornando-se também símbolo de uma juventude perigosa, que deveria ser afastada do convívio social. O baile passou a ocupar áreas do espaço urbano, que não faziam parte dos cartões-postais, muitas vezes, esquecidas pelo poder público.

Com essa situação, ficou subliminar que, por trás desse medo dos arrastões, havia preconceitos em relação a cor da pele e as áreas marginalizadas da cidade. Ou seja, esse discurso passa por um sentimento/comportamento de inferiorização dos habitantes dos morros cariocas, predominantemente negros, já tão presente na sociedade contemporânea, que é distinta da posição generalizada do branco. Há um complexo que circunda essas relações, como muito bem aponta Franz Fanon em seu livro *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1983):

O Negro, no seu país, não se testa em relação ao outrem. (...)A ontologia, ignorando a existência, não nos permite, compreender a essência do Negro. A questão não é ser negro, mas sê-lo diante do Branco. Alguns dirão que a situação tem duplo significado. Respondemos que não é verdade. Para o Branco, o Negro não tem resistência ontológica. De um dia para o outro, os negros tiveram de enfrentar dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias às quais eles se referem,

foram abolidas porque estavam em contradição com uma civilização que ignoravam e que lhes foi imposta. (p.92)

Ao associar o veto ao Funk ao asfalto à posição do negro na sociedade, podemos refletir como o histórico do Brasil está marcado pela intolerância e o desconhecimento do Outro, simbolizado pela figura do negro. Este, que esteve desde o período de formação nacional ausente da cultura hegemônica, foi escravizado, silenciado e destituído de seus direitos mais básicos.

Dessa forma, a cidade passava por mais uma divisão, além das decorrentes em sua formação sócio histórica, dessa vez provocada por um evento pontual. Com isso, intensificou o processo de desigualdade racial, além de um desenvolvimento de políticas públicas que restringiam o trânsito das “galeras” na Zona Sul. Consequentemente, houve um silenciar de vozes; novamente a voz do subalterno (funkeiro), que é representante de uma massa desfavorecida, localizada nas periferias. Essa situação fica visível em algumas letras, como a música “Não me bate doutor” da dupla Cidinho e Doca, importantes personagens para a formação do mundo do funk nacional.

Mas não me bate doutor
 Pois eu sou de batalha
 e acho que o senhor
 está cometendo uma falha
 Se dançamos funk
 é por que somos funkeiros
 da favela carioca
 flamenguistas, brasileiros.
 (...)

Hoje eu tenho um pedido
 a fazer para Deus, Pai olhai os
 irmãos filhas e filhos teus.

Prejuízo, desemprego,
 diferença social.

Classe alta bem, classe baixa mal,
 porque tudo que acontece
 no Rio de Janeiro a culpa
 cai todinha na conta do funkeiro.

E se o mar de rosas virar um mar de sangue
 tu pode ter certeza vão botar culpa no funk.

(<http://letras.mus.br/cidinho-e-doca/881883/>)

A partir da letra acima, se destaca a forma como os funkeiros são estigmatizados na sociedade, como aqueles que pagam a conta de todos os problemas que ocorrem na cidade. Fato que tem relação com o arrastão ocorrido em 92; além de um desvendamento dos mecanismos da desigualdade social referente ao mundo das favelas, marcado pelo “*prejuízo, desemprego, diferença social*”. Consequentemente, o “*mar de sangue*” será a marca dos moradores do morro, enquanto “do mar de rosas” o lugar do “asfalto”.



Figura 5³³

Há uma violência praticada por uma instância de poder “maior”, por assim dizer: o governo representado, principalmente, pela polícia. O “doutor” é símbolo de uma exclusão, que está longe do morro, porém próximo da agressão e da “porrada”. Isso vai em direção contrária ao cotidiano de muitos dos moradores da favela, que vivem de batalhas diárias, conforme demonstrado na música.

Com isso, a criminalização da favela é praticada há um longo tempo na mídia, desde a época da formação das cidades após a escravidão. Há um preconceito intrínseco na sociedade brasileira, que faz os grupos, considerados populares resistirem a um conjunto de adversidades. Então, o ritmo passou por um triste processo de estigmatização, ao ser personificado como representante do que é ilícito e proibido. De acordo com Flávia Alli (2010): *“As associações feitas pela mídia entre funk e criminalidade refletem na estigmatização dos funkeiros e da comunidade (maioria composta de trabalhadores), as quais deixam marcas indelévels sobre elas”* (<http://jornalismob.com/2010/12/08/ai-nao-me-bate-doutor/>, retirado em 08/01/2015). Essas marcas serão responsáveis pela má imagem do Batidão na dita “cidade oficial” e a consequente proibição dos bailes na mesma.

Com a proibição, os bailes tiveram como reduto principal as favelas, que em grande parte se localizam nos morros cariocas. Lugar, este, marcado por desigualdades nos diferentes níveis possíveis: sociais, políticos, econômicos e etc. A favela segundo Wacquant (2004), seria uma espécie de cápsula dentro de centros urbanos dedicada a manter um grupo excluído numa relação

33 Os MC's Cidinho e Doca. Extraído de <http://www.vpra.nl/morro-do-dende-mc-cidinho-doca.htm>

de subordinação separatista. Mais que uma cápsula, hoje a favela representa uma fusão de mentalidades e pensamentos distintos de uma ideia de cultura hegemônica. Justamente por essa exclusão, o Funk também ficou alheio à “vida do asfalto”, adaptando-se a uma nova situação que se instalara.

Cabe ressaltar, que essa adaptação será a mola propulsora para mais uma transformação do ritmo, durante o século XX. As letras se adequaram ao seu novo cotidiano (a favela): não haveria mais por que falar de assuntos que não eram mais presentes ao mesmo, que seja o mercado ilícito de drogas, a violência ou a sexualidade.

O tráfico de drogas estabelecido nos morros cariocas, tornou-se a grande “força administrativa”; já que as políticas públicas não os alcançavam. Isso devido aos inúmeros problemas de infraestrutura pelo qual as periferias do Rio de Janeiro passavam e ainda passam. Também aliado a um processo de intolerância e discriminação dos seus moradores, que na sua maioria são negros e pobres.

A partir de então, os “*artistas passam a ser identificados como aqueles que cantam “apologia ao crime”, os bailes estarão, no centro das discussões midiáticas, como uma festa financiada por bandidos.*” (LOPES; 2007, p.41). Após os arrastões, os funkeiros foram transformados em “bodes expiatórios” para todos os males da sociedade carioca, principalmente, a violência; associados à facções como o Comando Vermelho e o Terceiro Comando.

Nos anos seguintes, o Funk estabelecia com o restante da sociedade uma relação de amor e de ódio. Ao mesmo tempo que o ritmo ocupava os cadernos policiais e exigia uma postura rígida do Estado. Com o passar do tempo, os jovens de classe média começaram a participar dos bailes feitos nos morros e, com isso, houve uma aproximação dos dois mundos, que se encontravam divididos até então.

Com essa aproximação, a partir de 1993, o Funk abriria novas frentes de realização com a ajuda do DJ Marlboro³⁴. O DJ passou a fazer alguns bailes fora das comunidades (chegando novamente na zona sul), devido ao enorme sucesso que o mesmo possuía. Outro fator importante foi a institucionalização de grupos a favor deste mundo, como a APA-Funk³⁵, Viva Rio³⁶, o Centro

34 Uma das grandes personalidades do mundo do Funk, Dj Marlboro é responsável pelo Funk ganhar outros terrenos de circulação. Através dele, que outros funkeiros seriam conhecidos nos cenários nacional e internacional.

35 Associação dos Profissionais e Amigos do Funk é uma instituição que tem “*O intuito é defender os direitos dos funkeiros e lutar pela Cultura Funk, contra o preconceito e a criminalização. Para isso, a Associação promove debates na sociedade sobre a situação dos artistas do funk, bem como atividades de conscientização dos funkeiros sobre seus direitos. Rodas de funk, palestras e vídeos são alguns instrumentos utilizados pela associação para levar a mensagem da Associação para universidades, escolas, cadeias, favelas, praças, ruas e todas as instituições da sociedade que abram espaço para debater a nossa cultura.*” (http://www.apafunk.org/a_apafunk.html, retirado em 08/01/2015)

36 É uma associação não governamental comprometida com “*com a pesquisa, o trabalho de campo e a formulação de políticas públicas com o objetivo de promover a cultura de paz e a inclusão social.*” (<http://vivario.org.br/quem->

Brasileiro para Infância e Adolescência (CBIA)³⁷, entre outros. Esses grupos simbolizam uma nova tomada de negociação entre duas partes, que estavam em constante conflito: o morro e o asfalto.



Figura 6³⁸

Para que essa situação ocorresse e um “novo armistício cultural”³⁹ se produzisse na cidade do Rio de Janeiro, como em todo o país, alguns fatos foram importantes. O primeiro deles foi o advento do CD, o que favoreceu a expansão de todo o mercado, permitindo uma nova configuração do cenário da indústria fonográfica. Os produtores do mundo do funk, como o DJ Marlboro, se beneficiaram desse evento, pois as articulações para a difusão das letras se tornariam mais fáceis.

Por tratar-se de produto tecnologicamente sofisticado e, conseqüentemente, de custo elevado. Inicialmente foram lançados em CD títulos de música erudita, jazz e MPB. Com a redução dos custos do hardware, sua expansão tornou-se possível, e então foram realizados lançamentos em todos os segmentos. (...) Finalmente, vale ressaltar que o advento do CD é um fenômeno inteiramente característico da indústria cultural. Tornou símbolo de distinção, ancorado por suas reais e efetivas qualidades, seu consumo é sinônimo de modernidade. (DIAS, 2008: p.113)

[somos-2/](#), retirado em 08/01/2015) com a cidade do Rio de Janeiro. Em relação ao Funk, o Viva Rio desenvolveu medidas para que o ritmo se aproximasse, novamente, do convívio social na aérea em que foi proibida, além de ajudar a descriminalizá-lo.

37 Promulgado em 1994, a CBIA é uma fundação que preza o bem-estar do jovem e do adolescente, com a “produção, sistematização e difusão de conhecimentos” referentes aos mesmos.

38 DJ Marlboro. Extraído de <http://www.embrashow.com.br/dj-marlboro-se-apresentou-em-abadiania-go/3768>

39 Referência utilizada por Silvio Essinger em *Batidão: uma história do Funk* (2005)

Essa foi uma das formas para que o Funk voltasse a cena na mídia, porém, de maneira distinta do que estava ocorrendo, a indústria fonográfica como um todo será, principalmente, do comércio pirata. A pirataria modificará a noção de direito autoral dentro do mundo do Funk, como fora dele também. Será ela a responsável pela difusão em massa de várias letras, de pequenos mc's, já que as grandes distribuidoras não abriam espaços para esses artistas. O mercado informal foi crucial para o desenvolvimento do ritmo, através dele foi possível que esses funkeiros tivessem suas músicas em rádios e se “formalizassem”. Muitos desses artistas ficaram famosos graças a esse tipo de mercado. No entanto, muitas vezes, era um sucesso momentâneo, os famosos “15 minutos de fama”.

As músicas e artistas muitas vezes aparecem antes no mercado pirata do que no oficial e, mesmo quando passam a fazer parte de produtos fonográficos oficiais, necessitam adaptar sua obra a certas características sem as quais não podem vir a circular legalmente. Ou seja, modificam suas músicas para adaptá-las ao mercado oficial. A criação primeira é a pirata, o que inverte as etapas normalmente envolvidas no processo de circulação de cópias ilegais. O funk carioca é informal como o Rio de Janeiro, tendo na circulação paralela uma de suas principais características nos dias de hoje. (LAIGINIER, 2011: p. 67)

Partindo dessa premissa, os anos 90 foram propícios para a abertura do mercado para a difusão de um dos “sons das favelas”, como o movimento se caracteriza. A expansão do mercado de CD's representa uma dinamização do processo de produção, que é muito importante para um cenário em desenvolvimento, tal como é este mundo. Possibilitando novas formas de consumo e a transposição de fronteiras; o que acompanha diretamente os movimentos de globalização e de mundialização da cultura.

Outro fator de grande importância, foi a entrada do mundo dos bailes propriamente nos meios de comunicação massivos/ populares. O ritmo passou a ocupar lugares que seus adeptos antes não imaginariam: principalmente os canais televisivos e as rádios.

Em junho de 94, os funkeiros chegaram ao programa da apresentadora Xuxa (*Xuxa Park*), em uma participação do DJ Marlboro em um dos quadros. Esse evento significaria uma espécie de entrada no tapete vermelho. Mais que participar de um programa de televisão, esse evento significaria um marco na estrutura do Funk Nacional, pois se abriria um novo modo de trânsito para o ritmo.

Era mais ou menos como se o funk entrasse pela porta da frente da TV, com tapete vermelho. Afinal, ao longo de quase uma década televisiva, Xuxa tinha atuado como uma espécie de babá eletrônica para gerações que, àquela altura, entravam na adolescência ou na idade adulta, e queriam uma música mais

madura do que aqueles hinos infantis que cansaram de ouvir na voz da apresentadora. (ESSINGER; 2005, p.135-136).

A partir do programa da apresentadora Xuxa, outros passos foram dados em direção de uma maior difusão do Funk no Brasil. Um deles foi a criação de um programa exclusivamente de Funk no canal CNT (Central Nacional de Televisão), produzido pela equipe Furacão 2000, que foi de extrema importância. Era um programa inspirado na Soul Train⁴⁰, pois também possuía muitos bailarinos dançando ao longo de toda a apresentação. O auditório era repleto das galeras: “*Para dar cor local, Rômulo⁴¹ encheu o auditório de galeras. ‘Disseram para botar gente bonita e tal, mas bati o pé. Mostramos o povo do jeito que ele é. Não temos vergonha do nosso público.’, prega Rômulo.*” (ESSINGER; 2005, p.137).



Figura 7⁴²

Ao longo do tempo, o programa ficou famoso, atingindo uma alta pontuação no Ibope; chegando a uma emissora nacional (Band – Rede Bandeirantes de Televisão). Mantinha a forma: “*imagens dos bailes, agenda da semana, garotas de shortinhos e a galera mandando um alô*”

40 Programa televisivo musical norte-americano, sendo criado na década de 70. Exibia performances e entrevistas de grupos e cantores negros de Soul, R&B, Jazz; nomes como: Stevie Wonder, James Brown, Al Green, Curtis Mayfield, Isaac Hayes, Chaka Khan Jackson Five e Temptations. Criado por Don Cornelius, que era produtor, roteirista e apresentador. A atração também exibia apresentações de dançarinos (Soul Train Gang), com danças diferentes a cada semana. Também um quadro popular, no qual os dançarinos se dividiam em duas linhas de homens e mulheres, formando um corredor, por onde os mesmos passavam dançando em ordem consecutiva (Soul Train Line); fazendo uma espécie de competição entre eles.

41 Referência a Rômulo Costa, criador e dono da equipe de som Furacão 2000.

42 Verônica Costa em um dos programas da Furacão na TV. Extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=aX8BIF4h-qw>

(ESSINGER; 2005, p.137). Apesar do programa da Furação ter durado pouco, em sua fase nacional, representou como o movimento estava se expandindo em todo o território e consequentemente, mudando o paradigma da música brasileira.

A partir daí, o Funk estava presente em várias instâncias da sociedade, além das já mencionadas. Estava nas novelas, programas de TV e rádios, cadernos de cultura e cinema; em contramão, ainda existiam ligações do ritmo com o submundo do crime e do narcotráfico.

Estava estabelecido um suposto clima de paz no mundo do Batidão, sobretudo pela presença maciça dos funk's-melody⁴³ na mídia, como uma tentativa de adaptação ao que a sociedade postulava como “música de verdade e com valor”. Nomes como Claudinho e Buchecha, Latino, Copacabana Beat, Cacau, Marcinho; fizeram sucesso cantando músicas deste tipo.

Isso além da presença dos “Rap's”, que questionavam a posição do negro e dos favelados na sociedade brasileira; relendo o “mal-estar” tão atribuído às periferias. Essas composições eram uma forma de descarregar todo o preconceito e todo estigma que o funkeiro carregava consigo. Tentando, assim, um último diálogo com o asfalto, tornando-se um funk consciente de sua marca original e seu desenvolvimento no trânsito na “Cidade Partida⁴⁴”, aquela que é dividida por um muro social invisível, que separa o “asfalto” do “morro”.

Um dos mais famosos funk's deste gênero foi o “Rap da felicidade” (1995), que mostra como é viver na favela e sofrer os percalços que a pobreza produz, mas, antes de tudo, incentivando o orgulho de morar na periferia. No entanto, sem deixar de distinguir as diferenças sociais entre o asfalto e o morro.

Minha cara autoridade já não sei o que fazer
 Com tanta violência eu fico com medo de viver
 Pois moro na favela é sou muito desrespeitado
 A tristeza e a alegria que caminha lado a lado
 Eu faço uma oração para uma santa protetora
 Mas sou interrompido a tiros de metralhadora
 Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela
 O pobre é humilhado e esculachado na favela
 Já não aguento mais essa onda de violência
 Só peço autoridades um pouco mais de competência.
 (<http://letras.mus.br/cidinho/194419/>)

43 Subgênero do Funk, que possuía letras românticas e melodias mais lentas, também conhecido como Brega-funk ou Freestyle. “Representavam uma nova forma de estilo livre para tocar e até dançar.(...)música Freestyle caracteriza-se por apresentar em suas mais diversas músicas, um tom romântico, expressando-se através de letras musicais recheadas de verdadeiros poemas sentimentais.” (<http://funkmelody.com.br/>)

44 Termo retirado do livro de mesmo nome de Zuenir Ventura, associado ao estudo da sociologia urbana, principalmente em relação a cidade do Rio de Janeiro.

O trecho acima mostra como a diferença social é vista a partir da voz do subalterno: o excluído da cultura hegemônica; aquele que exige das “*autoridades um pouco mais de competência*”, em relação aos inúmeros problemas existentes nas periferias, especialmente a violência que também os atinge. Violência que marcará, de certa forma, todo o conteúdo da música, como aquela que impede a felicidade completa e plena. Trata-se de uma “força” que historicamente apagou o povo que vive dentro das comunidades, através da falta de serviços básicos: água, luz, saneamento, policiamento, transporte, entre outras coisas. Através da falta é que a palavra se constitui enquanto um potente significado.

A letra também marca como a religião tem o papel, até exclusivo, de proteção. Ao fazer “*uma oração para uma santa protetora*”, a persona destaca a forma que a igreja (nos seus mais diferentes níveis) faz a vez do sistema governamental, devido as inúmeras falhas em relação às políticas públicas nestes lugares.

O refrão torna-se um clamor dessa situação: busca pela felicidade dentro da favela, em vez de buscá-la em outros lugares. Assim, há uma desconstrução do “mal-estar” sempre posto ao lado do morro (o lugar de origem); morro, também, como lugar de alegria.

Eu só quero é ser feliz
Andar tranquilamente
Na favela onde eu nasci
É...
E poder me orgulhar
E ter a consciência
que o pobre tem o seu lugar
Fé em Deus.

(<http://letras.mus.br/cidinho/194419/>)

Dessa forma, Funk's como estes se reproduziram no cenário da indústria fonográfica da época, na tentativa de estabelecer um diálogo com a classe média/alta e mostrar a realidade do funkeiro. Como já mencionado, essas composições foram bem recebidas pela mídia, tornando-se outro “armistício cultural” (tempo de trégua entre as partes).

Mesmo que o movimento não fosse mais alheio à indústria fonográfica, o Funk não deixou de ser um gênero desqualificado em relação a outros. Por volta de 1995, entraram em cena músicas com duplo sentido e irreverentes, os chamados *Proibições*. Estes fazem parte:

Paralelamente, um pequeno segmento de funkeiros anônimos passou a produzir funks clandestinos dentro das comunidades, cujas letras exaltam traficantes locais e ridicularizam a corporação policial, conhecidos como “raps de contexto”, eles têm autoria sempre desconhecida e só tocam dentro dos chamados bailes de comunidade. Não demorou até que a imprensa tomasse conhecimento desse filão e o apelidasse de ‘proibidão’”. (MEDEIROS; 2006, p.69).

Essa vertente explora temas polêmicos da história dos morros: o tráfico, a exaltação do poder bélico, da sensualidade/erotismo; rememorando o “funky” norte-americano. Essas narrativas partem de uma realidade particular, que é distante da cultura hegemônica, afrontando o “bom gosto” das elites sociais. A noção de “*crônica do caos*” volta, como aquilo que deveria ser apagado do conhecimento do grande público. “*O funk é uma crônica mesmo. Junto com muito swingue, muita pancada, muita dança, muito suor.*” (MEDEIROS, 2006: p.70).

Dessa forma, o *Proibidão* incomodou e ainda incomoda toda a instância da sociedade brasileira que preza outra moral, diferente das que são relatadas nas músicas. Através desses tipos de letras, as diferenças entre o morro e favela permaneceram cada vez mais distantes e as fronteiras ficaram mais intransponíveis. De acordo com Ecio Salles (2009), o lugar de fala no *Proibidão* torna-se problemático:

(...) trata-se de uma forma de expressão oriunda de um “lugar de fala” problemático. Porque, aparentemente, é expresso por aqueles que não têm (ou não deveriam ter, segundo uma lógica discriminatória) a possibilidade de expressão. De certa forma, o funk proibidão representa a redenção de um “lugar de fala” que deveria permanecer no silêncio. (p. 126)

O universo do *Proibidão* fez que as formas de enunciação também mudassem. Já que os bailes estavam restritos às favelas e conseqüentemente ao poder dos traficantes, as letras incorporaram essa vivência como uma forma de relatar a vivência do lugar, ganhando um novo tipo de potência discursiva.

Os *Proibidões* foram criados para serem executados apenas nos bailes, situados em lugares que o tráfico comanda. Suas produções, muitas das vezes, eram feitas de maneira rudimentar em fitas cassetes ou em cd's piratas ou mesmo (atualmente) na internet; o que coloca em cheque, novamente, a importância do comércio paralelo e não-oficial para a construção do Funk, de maneira geral. Foi através desse tipo de produção, que o *Proibidão* ganhou popularidade e se difundiu cada vez mais na sociedade brasileira.

A comercialização desses tipos de músicas é feita através de vendas discretas em camelôs ou dados de presentes pelos próprios traficantes. Já as gravações, igualmente precárias, quando não eram ao vivo, eram feitas em pequenos estúdios com a inclusão de sons de rajadas de fuzis. Isso acaba se tornando uma inovação para o gênero, ao usar dos meios digitais para uma expansão direta:

(...) o funk, em grande medida, se torna viável graças à inovação nos métodos de registro sonoro trazida pela informática, sobretudo com a facilitação do acesso aos meios de gravação digital, além de a distribuição de sua obra ser realizada, com grande frequência, através de vendedores ambulantes. Esse, aliás, é um dado de grande importância, mas que deverá ser melhor elaborado em outras circunstâncias. (SALLES, 2009: p.140)

Esse processo é muito importante para compreender a forma como o Funk foi se expandindo; mesmo que não seja de uma maneira tão aceitável pela indústria fonográfica. O mercado paralelo é fundamental para isso, já que a partir dele o som chega a lugares que não alcançaria, se fosse através da “oficialidade”. Um cd original tem alto custo, principalmente para uma população que não tem recursos financeiros necessários para aquisição do mesmo. A questão econômica é crucial, já a produção de um álbum, ainda hoje, é muito cara para muitos dos artistas do mundo funkeiro. Assim, não dá para afirmar que esse tipo de mercado seja totalmente negativo, mas interessante para a ideia que fazemos do ritmo.

Outra questão a ser mencionada, é a forma como o Proibidão divide opiniões. Apologia ou um relato? É a grande pergunta feita por muitos, já que a origem de muitos dos MC's são as periferias; portanto a realidade deles. Tornando-se assim, a grande crônica de tal realidade: aquela que mostra o cotidiano dos moradores dessas comunidades. Porém um relato que não deve ser concebido como inquérito policial, já que há uma linha tênue de interpretação entre esses dois pontos.

Dessa forma, os personagens desse mundo ocuparam os cadernos policiais, devido alguns fatos acontecidos, que fariam parte de um cenário distinto do mundo dos bailes. De acordo com Mr. Catra, um dos nomes mais famosos desse gênero musical:

Funk é uma crônica, tipo um jornal falado, é apenas um relato do dia-a-dia, tá ligado? Graças a Deus a gente tem baile todo final de semana então basta resumir, fazer uma crônica em música em cima dos últimos acontecimentos da nossa comunidade e do nosso meio. (...) Funk é cultura. Então não tem que ser com o Ministério da Justiça, tem que ser com o Ministério da Cultura. Se a Secretaria de Cultura não estiver preparada, e acontecer alguma coisa, aí chama a polícia. Só que todos os movimentos são tratados pelo departamento

de cultura e o funk não. O Funk é tratado pela Justiça. Que coisa, não?
(MEDEIROS; 2006, p.70-71)

O discurso de Mr. Catra, que é alvo de algumas investigações policiais, reflete como é difícil entender o outro, o qual não é espelho do “eu”. Ou seja, aquele, que vive “fora” de um centro hegemônico, não é compreendido pelos que estão “dentro” desse centro; então, passa a “corpo estranho”, que deve ser repellido da vivência de ambos. É presente nessa discussão como é conferido ao Funk uma estereotipificação de tudo que não é aceitável aos “bons costumes”.

O mesmo ressalta que o Funk se torna uma crônica do dia a dia da favela, “um tipo de jornal falado”, que se inspira nos acontecimentos diários para se realizar; mesmo que esses acontecimentos, muitas das vezes, sejam negativos segundo a ótica da classe média. Há na verdade um relato literário que também se baseia no lado positivo da vida em uma favela ou comunidade brasileira, em contramão ao estereótipo que se tem dessas áreas mais carentes do espaço urbano. Outro fato que o cantor comenta é que o Funk não é tratado como uma cultura, mas como forma de inquérito policial, passando às mãos do Ministério da Justiça.

Ainda hoje, há um despreparo para lidar com as questões relacionadas ao Funk Nacional. As instituições públicas como representantes legais da população, em sua maioria, não contemplam o mesmo em seu dito “funcionamento”, principalmente o Ministério da Cultura e suas diversas instâncias. Conseqüentemente, há poucos estudos, dentro da academia brasileira, sobre o propósito de firmar sua importância dentro desse mundo, que deveria ser parte do Pancadão. No entanto, o interesse em relação ao Funk tem aumentado (mesmo que seja a pequenos passos), a fim de promover uma discussão sobre o tema e o preconceito que o rodeia. Essas ações efetivam o movimento dentro da nossa sociedade, tal como se apresenta, para que essa música seja encarada como qualquer outra.

Se o Funk é alvo de diversas polêmicas, principalmente no que tange a ser ou não parte da Cultura Brasileira. Por isso, grupos que são a favor desta “inclusão” se movimentam em função deste propósito.

Um exemplo seria o reconhecimento dado ao Funk Carioca, por parte da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, como patrimônio cultural da cidade (Lei 5.544/09 – Anexo 1). Medida, esta, tomada no dia 1 de setembro de 2009, que representou um grande passo para a difusão do ritmo enquanto movimento, não somente para a cidade do Rio de Janeiro, mas como para todo o país. Ou seja, um grande passo para a discriminação contra o ritmo, com a liberação dos bailes no estado; derrubando as fronteiras legais que o impedia de ser “legitimado”. Esse status foi

requerido pelos deputados da época: Marcelo Freixo, Paulo Melo e Wagner Montes; além de músicos, produtores, dj's e associações.

Já em 5 de setembro de 2013, a Comissão de Cultura da Câmara de Deputados aprovou o projeto de Lei (PL) nº 4124/2008 (Anexo 2), por unanimidade, o Funk como manifestação cultural; e, conseqüentemente, sua produção e veiculação no país deve ser garantida pelo Poder Público, em condições democráticas. A proposição deste projeto foi feita pelo deputado da casa Chico Alencar. Esse segundo passo, em caráter de lei, foi decisivo para adequá-lo à noção de cultura (visto no início do texto), aquela que afirma as mais diversas manifestações como elemento firmador de vida.

Daí em diante, o cenário do Funk Nacional foi ocupado por diversas notícias, personagens e mais polêmicas, como já devíamos esperar. Diferentes histórias que confirmam a proposição deste trabalho, fazendo (em minha visão) um objeto interessante e dotado de muitas leituras.

Atualmente, o Funk abrange o país de norte a sul: nas mais diferentes classes sociais e credos. No entanto, o problema (também no sentido mais positivo da palavra) continua, mesmo que alguns fatores tenham trocado de lugares nesta sentença; ainda são questões relacionadas à discriminação e preconceito que circundam seu funcionamento, por assim dizer. São as mesmas restrições, que ainda o impedem de ser veiculado e respeitado por toda a população brasileira.

Dessa forma, todas as transformações ocorridas em nosso tempo também serão sentidas nessas letras, que estão sendo feitas hoje. Desde mudanças estruturais que modificaram e estão modificando o Brasil Contemporâneo (como na economia), até elementos que são sentidos em todo o planeta (por exemplo a batida pop).

Para exemplificar essa situação, algumas personalidades deste mundo serão importantes para uma pequena leitura de como hoje o Funk estabeleceu novas redes de contato e transmissão. Inúmeros fazem parte desta lista, por exemplo: MC Marcelly, Menor do Chapa, MC Beyonce, Gaiola da Popozudas, MC Creu, Os Lelek, MC Tarapi, MC Koringa, Mc Magrinho, Bonde das Maravilhas, entre outros nomes.

Um fato interessante, que muitos desses artistas citados são donos de apenas um ou dois sucessos, que com ajuda da internet (principalmente do site YouTube⁴⁵) chegaram a milhares ou até milhões de visualizações e downloads desses sucessos. Modificando, assim, a indústria fonográfica brasileira, drasticamente, ao multiplicar as possibilidades de acesso dos “leitores”, ou melhor, ouvintes. Isso, não deixando de servir à lógica do mercado de consumo, que cada vez mais se torna

45 Site que permite seus usuários carreguem e compartilhem vídeos em toda a rede, em formato digital.

veloz e dinâmico; conforme descreve Márcia Tosta Dias, em *Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*:

Na época, setores ligados às artes e à cultura viam na velocidade e na intensidade próprias aos meios de comunicação promessas de multiplicação das possibilidades de percepção de uma sociedade cada vez mais mundializada. O desenvolvimento do processo, no entanto, fez agudizar as contradições primordiais existentes entre o exercício da criação artística e o seu eterno conflito com os limites impostos pela forma mercadoria. (2008: p. 175)

A partir da citação em questão, podemos ver que esses funk's, enquanto mercadorias também, seguem as mesmas regras do mercado, ao participar dos conflitos impostos em sua criação; ocasionando esses inúmeros sucessos de, também, inúmeros artistas. Mercado, este, que é mediado pela constante globalização dos processos de produção musical.

No entanto, muitos desses artistas, depois do sucesso, caíram no esquecimento, por já não mais servirem as mesmas regras impostas, visto que as necessidades se tornam cada vez mais velozes e com isso novas; voltando à espécie de provérbio popular conhecida como os “quinze minutos de fama”.

É válido ressaltar que a indústria fonográfica, hoje, passou por uma grande transformação; o mercado de venda de cd's e dvd's caiu drasticamente. Conseqüentemente, esse mercado teve que mudar e se adapta as novas necessidades e urgências deste tempo. Foi criado, então, um “novo tipo de jogo” em um “*tabuleiro sem limites rígidos*” (JACQUES, 2011: s/p). Ouso comparar essa nova etapa do meio musical com as palavras de Ana Clara Torres Ribeiro no prefácio do livro “*Estética da Ginga*” (2011), quando a mesma usa a metáfora do jogo de xadrez para analisar o conceito da mudança:

(...) este jogo apoia-se no movimento das mãos hábeis dos jogadores num tabuleiro sem limites rígidos. Trata-se de um jogo sem regras fixas, aberto, de tentativas, inseguro e tenaz, em que as peças são feitas de fragmentos, restos, materiais disponíveis e, especialmente, com muita imaginação e garra. Só pode entrar neste jogo quem consegue ir além das imagens do xadrez, do caleidoscópio, das grandes estratégias e das combinações previstas. Neste outro jogo, o deslocamento das peças é tortuoso, labiríntico e tático. Este deslocamento, que é o da resistência, permanece oculto para aqueles que só se movem sob o comando da razão ou com a segurança oferecida por receitas prontas, manuais e modelos. (JACQUES: s/p)

Essa situação que se estabelece no mundo da música é feita de muita “*imaginação e garra*”, conforme demonstrado. Através do tortuoso desenvolvimento da indústria fonográfica, nas mais diferentes direções possíveis, o meio musical teve que reavaliar seus mecanismos e

ferramentas. Realmente, os dispositivos de difusão em massa como o YouTube e o Spotify⁴⁶ são importantes, são formas de propaganda para esses artistas e faz a vez do mercado de compra e venda. Hoje, essa indústria tem que manipular “*grandes estratégias*” para conseguir se manter, e quem sabe ainda se expandir em meio a tantas dificuldades.

Trata-se de um jogo de xadrez perpétuo, intrigante e incessante, na tentativa de promoção nesses meados do século XXI. Um jogo que preza novas regras de mediação, a fim de conquistar um lugar, diante dessas identidades plurais, múltiplas e fragmentadas, conforme já mencionado.

Outra questão que merece destaque é a forma que, atualmente, o Funk tem ganhado mais contornos, diferente de seu nascimento. Hoje, alguns funkeiros vem crescendo e estabelecendo uma carreira mais solidificada. São artistas que foram “aceitos” pela mídia dominante e estão presentes em diferentes meios da indústria cultural, como em trilhas sonoras de novelas e filmes e comerciais de televisão e rádio. Caso dos já considerados “popstars brasileiros”: Naldo Benny, Anitta e Valesca Popozuda, que saíram do mundo do Pancadão e estão fazendo muito sucesso.



Figura 8⁴⁷

46 Serviço de música em streaming (forma de distribuição de dados, através da rede), com a restrição de direitos autorais.

47 Extraído de <http://www.obaoba.com.br/evento/shows/naldo-benny-barra-music-27-05-2013>

Figura 9⁴⁸Figura 10⁴⁹

Mais que três personalidades que fizeram e ainda fazem parte da construção da história do Funk, eles se tornaram símbolos de mais uma transição do ritmo. São três pessoas, com três rostos totalmente diferentes, que juntos indicam uma nova direção de leitura do ritmo.

De certa forma, cada um deles obteve esse lugar na indústria fonográfica graças a uma transmutação de suas próprias performances. Ao longo do tempo, os mesmos trocaram algumas características que os identificaram como representantes do movimento, para que assim construíssem uma nova imagem diante do público/consumidor. Isso desde o figurino, as letras e a

48 Extraído de <http://metropolitanafm.uol.com.br/agenda/shows/anitta-via-marques>

49 Extraído de <http://platinumstages.com/valesca-popezuda-beijinho-no-ombro.htm>

incorporação de novas batidas em suas músicas (geralmente batidas eletrônicas, muito difundidas na vertente do que chamamos de Pop Contemporâneo).

Anitta, por exemplo, muito conhecida graças ao sucesso *Show das Poderosas*, passou por um grande processo de transformação; a mesma no início da carreira tinha uma performance distinta, além da batida de suas músicas. Para que a cantora fosse aceita em todo cenário nacional, na proporção dos dias de hoje, sua produção musical foi “higienizada”⁵⁰. Suas letras, hoje, são mais voltadas para o mundo pop e, assim, não pertencem mais, propriamente, ao estereótipo do mundo do Funk Tradicional. Adequando-se mais ao que é vendido pela mídia brasileira, representado, principalmente, pela televisão.

Conseqüentemente, essa questão põe em cheque um feminismo dentro de um mundo marcado por um machismo singular, como é o funkeiro. Aquele que confere as mulheres uma imagem de fêmea ideal (aos ideais patriarcais e conservadores), principalmente, no que se refere à sexualidade.

Alguns Funk's das cantoras Anitta e Valesca Popozuda (como de outras funkeiras⁵¹) demonstram que é possível pensar um feminismo a partir da música no século XXI. Isso ao prezar uma igualdade entre os sexos e sobre o corpo feminino, através de sua liberação, por assim dizer. No entanto, trata-se de um “feminismo” que não é pautado em convenções morais, mas em ações que são condizentes com o nosso século.

Feminismo é um movimento político e social que defende a igualdade entre os sexos. Porém, mais que isso, o objetivo do feminismo é garantir a autonomia das mulheres, seja em suas decisões pessoais ou nas coletivas que impactam a vida dos diferentes grupos de mulheres. Quando uma mulher sobe ao palco e pode dizer o que quiser no microfone, muito empoderamento pode sair daí. Especialmente quando ela canta sua realidade, seja reivindicando seu direito ao prazer sexual, denunciando a opressão machista ou rompendo com padrões de beleza. O funk é o que fazemos dele. Assim como o feminismo também é o que construímos a partir dele. (Extraído de <http://blogueirasfeministas.com/2014/08/funk-e-feminismo/>, em 14/01/2015)

Dessa forma, ao estabelecermos uma nova ponte de leitura, que coloca uma série de convenções (tidas como corretas) em questionamento: uma mulher que sobe aos palcos para falar o que quer, o que sente e o que deseja, em relação a seu corpo, sua profissão, sua sexualidade, bem

50 Termo retirado do artigo “Anitta, embranquecimento e elitização” de Jarrid Arraes, localizado no blog: <http://blogueirasnegras.org/2013/08/16/anitta-embranquecimento-e-elitizacao/>.

51 É válido ressaltar que esse papel já foi pensado antes por outras mulheres do mundo do Funk, como Tati Quebra-Barraco, Deise Tigrona, Verônica Costa. Essas cantoras, em suas letras também falavam de uma liberação do corpo feminino e, conseqüentemente, posturas políticas diante do mesmo.

como ao orgulho de ser mulher. Podemos tomar de exemplo a letra “*Tá pra nascer um homem que vai mandar em mim*” (2014) da funkeira Valesca Popozuda⁵²:

Tá para nascer homem que vai mandar em mim
 Tá para nascer alguém que vai me esculachar
 Tá para nascer e eu já falei pra tu
 Se ficar me enchendo o saco
 Mando tomar

Vergonha na cara é coisa rara de se ver
 Mal sabe meu nome e já tá querendo me ter
 Nunca dependi de homem pra coisa nenhuma
 Se tuas negas são tudo assim, desacostuma

Vou te provar que eu não sou do tipo de mulher
 Que você paga uma bebida e eu dou o que tu quer
 Enfia teu malote no saco e lambe o cheque
 Tenho nojo de moleque

(<http://letras.mus.br/valeska-popozuda/ta-pra-nascer-homem-que-vai-mandar-em-mim/>)

A letra acima bem demonstra como a voz feminina se coloca em uma posição de superioridade, diante de sua posição financeira e também psicológica; há um outro tipo de mulher, que age segundo seus preceitos, fazendo-a um ser social e político contemporâneo, que pensa em sua posição diante do mundo. A dependência feminina em relação ao homem sempre marcou o histórico das mulheres durante os séculos e é uma questão duramente criticada na letra, como algo que não é natural e nem condicionado ao sexo feminino, mas muito bem construído ideologicamente.

O “*desacostuma*” refere-se justamente ao mecanismo de desconstrução de um conjunto de posturas tidas como certa às mulheres: da submissão e a do apagamento do corpo enquanto produtor de vontades. Ou seja, trata-se de uma nova construção do corpo e da subjetividade da mulher, submetido ao próprio prazer.

Como diz a *Mãe Loira do Funk* (Verônica Costa): “*Desce glamourosa!*”. Uma frase representa mais do que se apresenta, mais uma espécie de hino a favor do desejo próprio, das próprias vontades. Contudo, torna-se representativo por fazer um link com a história machista do Funk Nacional e remetê-lo a um novo patamar, ressignificando-o. É válido ressaltar que atualmente, há alguns estudos acadêmicos que relacionam o ritmo com uma leitura sobre esse possível feminismo contemporâneo. Representam, assim, uma transformação do uso da palavra, em função de novos ideais.

⁵² A cantora antes de fazer carreira solo, a mesma pertencia do grupo “Gaiola das Popozudas”, que também falava de uma liberação sexual.



Figura 11⁵³

A partir dessa premissa, outro personagem, que é um caso particular na estrutura do Funk Nacional, é Wagner Domingues da Costa, mais conhecido como Mr. Catra, um importante funkeiro, que possibilita, através de seu discurso, de sua performance e de suas letras, outra concepção de análise do funk. Nas palavras de Mylene Mizrahi em “*A Estética Funk Carioca – criação e conectividade em Mr. Catra*” (2014), a criação musical do artista está relacionado com a:

(...) estética, conectividade e criação formado por meio da produção e da circulação de imagens e objetos materiais. O meu argumento deriva de dois focos empíricos fundamentais: a criação musical e os investimentos corporais. O termo estética como o emprego, deve ser entendido por referência à forma, seja ela demarcadora das imagens visuais ou artefatuais, encontradas na aparência física, nas roupas, nos cabelos, no ritmo e nas letras das músicas (p. 19)

Dessa forma, Mr. Catra traz para o mundo do Funk uma ótica distinta do seu locus de enunciação, através de seu “Funk Proibido” - que narra as relações cotidianas nas favelas: o crime, a violência policial e o tráfico – e de “putaria”, como o próprio designa. Sua escrita pode ser considerada complexa, já que o mesmo:

53 Extraído de <http://super.abril.com.br/cultura/funk-feminista-684751.shtml>

(...) através das ambiguidades que ele parece mesmo cultivar, ele desobriga o antropólogo a delinear a sua análise por meio de categorias reificadas. Pois as oposições entre favela e asfalto, a cidade ilegal e a cidade formal, não possuem lugar fixo no mundo como articulado por Mr. Catra. (MIZRAHI, 2014: p. 58)

Então, sua capacidade de transitar na “*Cidade Partida*” o faz um grande representante do ritmo, uma vez que ele consegue “realizar” em sua performance uma das características do tempo, que chamamos de contemporâneo: a hibridez, a multiplicidade e a maleabilidade. Isto mesmo que suas letras sejam consideradas polêmicas e falem de códigos sociais não aceitos nessa cidade formal. A Poética de Catra pode ser encarada como feixe de problematizações sobre o ser, enquanto produto de uma sociedade perversa. Aquele que revive, de certa forma, as características carnavalescas do país, um perfeito malandro na marginalidade. Portanto, um ser dual. Poderia dizer também que o “*Papai chegou...uh uh (...) A festa vai começar agora que o Papai chegou...*”.



Figura 12⁵⁴

Então, estes dados demonstram como o Funk Nacional, em seu histórico, está entrelaçado por uma série de questões que não estão propriamente no campo músico/literário, mas em toda uma rede de relações que contemplam diversos fatores sociais e antropológicos, que também influenciam a sociedade contemporânea brasileira.

Para uma real análise da história do ritmo, devem ser levadas em consideração algumas ações, que estão sendo decisivas para um entendimento de todas as características do movimento

54 Extraído de <http://musica.com.br/artistas/mr-catra.html>

hoje. Uma delas é a forma que alguns mediadores são importantes para um novo tipo de produção, propaganda e difusão do Funk. Conseqüentemente, há também uma nova reflexão sobre o que é feito pela e para as periferias atualmente: suas demandas e mudanças.

Poderíamos tomar como exemplo o programa *Esquenta*, da rede Globo, apresentado por Regina Casé, exibido atualmente nas tardes de domingo. O programa põe em discussão as diversas representações culturais, principalmente da chamada “nova classe C”, que será discutido mais adiante. A partir da narrativa televisiva de Regina Casé junto a Hermano Vianna (produtor e um dos criadores), podemos analisar quais são os lugares em que, hoje, o Funk se difunde, e se ou não provoca novos deslocamentos no país.

O programa é baseado nas diversas manifestações culturais de todo o país, uma delas é o Funk Nacional. É válido ressaltar que a atração promove um encontro de várias galeras, em uma espécie de grande festa, que pensa um novo tipo de protagonismo na televisão. O *Esquenta* abre espaço para pessoas que fazem parte da tal nova classe c, principalmente negros e suas representações musicais (Samba, Funk, Rap...).



Figura 13 ⁵⁵

55 Logotipo do programa: <http://anuncie.globo.com/redeglobo/oportunidades/noticia/2013/10/site-do-esquenta-ganha-novas-possibilidades-com-informe.html>

Então, mesmo que o programa se destaque por exibir manifestações populares, que se mantiveram distantes da mídia hegemônica, há questionamentos se o mesmo se apresenta um pouco sensacionalista. No entanto, não é uma questão principal neste texto, somente importa saber que é um novo espaço para a difusão de lançamentos musicais e de artistas, que não eram conhecidos da população em geral. Cabe mencionar que a atração está provocando mudanças significativas na indústria fonográfica atual, ocasionando (quem sabe) uma valorização do ritmo e uma abrangência cada vez maior.

Hoje, o Funk abriu novas “frentes de trabalho”, está nas trilhas sonoras de novelas e filmes, no meio acadêmico, na moda e afins. O Funk realmente está fazendo a cabeça de muitas pessoas, com seu ritmo envolvente e empolgante.

Para isso, é necessário relacionar a cena econômica e social que o país está passando atualmente. Através dessa leitura é possível analisar que a música brasileira também é resultado de conjunturas, que não fazem parte, propriamente, do cenário fonográfico. Os grupos que residem nas periferias são responsáveis pelo maior fenômeno sociológico da atualidade: a ascensão de uma nova classe média, conforme já mencionado.

A Classe C é composta, hoje, por 91,8 milhões de brasileiros. Para a FGV, uma família é considerada de classe média (classe C) quando tem renda mensal entre R\$ 1.064 e R\$ 4.591. A elite econômica (classes A e B) tem renda superior a R\$ 4.591, enquanto a classe D (classificada como remediados) ganha entre R\$ 768 e R\$ 1.064. A classe E (pobres), por sua vez, reúne famílias com rendimentos abaixo de R\$ 768.

Em agosto de 2008 o mesmo Centro de Políticas Sociais da FGV (CPS/IBRE/FGV) já havia alertado para este fenômeno quando lançou o estudo "A Nova Classe Média". Desde 2002, a probabilidade de ascender da classe C para a classe A nunca foi tão alta, e a de cair para a classe E nunca foi tão baixa. A título de comparação, segundo o Pew Institute, 53% dos norte-americanos se consideram classe média. O novo Critério Brasil classificava como classe C, em 2005, 43% dos brasileiros. A classe média emergente continuou em expansão, desde então, nas seis principais metrópoles do país e passou a representar 53,8% da população em dezembro de 2008. Em outras palavras, o Brasil se tornou um país de classe média, similar aos EUA. A FGV constatou ainda a expansão constante das classes de renda mais elevada, as A e B. (Extraído de <http://www.escoladegoverno.org.br/artigos/209-nova-classe-media>)

De posse da informação anterior, a “classe C” se tornou o principal alvo do mercado de consumo; o que lhe abriu as portas, que estiveram fechadas por muito tempo. Hoje essa “nova classe” detém muito mais poder de compra que antes, portanto consegue transitar por novos

espaços que antes não lhe eram conferidos. Consequentemente, poderíamos dizer que atualmente o Funk (como uma das manifestações dessa nova classe social) tem muito mais prestígio do que antes, mesmo que seja relativizado.

Então, é justamente esse crescimento econômico – que fez recuar a pobreza no país, aumentar a renda familiar e diminuir a desigualdade social entre a população brasileira – que proporcionou esse fenômeno no Brasil. Fato que foi responsável por injetar cerca de 1,1 trilhão no ano de 2011 na economia; o que exige uma modificação drástica nas políticas públicas para estes grupos em questão.

Será graças a esse processo no país que outro fato interessante será criado no mundo do Funk, que propriamente não vem do Rio de Janeiro (o berço do ritmo no Brasil), mas de São Paulo (lugar que não tem muito destaque nessa questão). Será o denominado Funk Ostentação, que é considerado uma vertente do ritmo carioca, além do Gangsta Rap⁵⁶, e seus temas centrais são o consumo e a ostentação (como o próprio nome já diz). Mais que ostentar, este novo tipo de Funk vai *imaginar* uma forma distinta da realidade, que não seria a que é posta aos nossos olhos. Será, então, através da imaginação, que o funkeiro vai mostrar seu ideal de vida, que compete a questão do consumo na contemporaneidade. Produzindo um novo tipo de deslocamento, ao constituir novos tipos, também, de subjetividades.

Assim, a imaginação assumiria um papel fundamental, pois, mesmo que não se desloquem fisicamente, as pessoas, pelos meios de comunicação podem, cada vez mais, imaginar-se em outros lugares. As tecnologias da comunicação fornecem ferramentas para que se possa imaginar-se como um projeto social em curso. A imaginação, afirma esse autor, saiu do âmbito expressivo da arte para a vida cotidiana. A obra da imaginação, segundo ele, não é necessariamente totalmente emancipadora, nem inteiramente disciplinadora. (PEREIRA, s/d: s/p)

Ao relacionarmos a temática da imaginação à concepção do Funk Ostentação, estamos pensando em uma escrita que parte de um jogo estilístico imagético, que recolhe figuras que são importantes para um tipo de periferia que preza o consumo de alguns produtos, antes distante de seu poder aquisitivo. Imaginar, na realidade, trata-se de estabelecer códigos “favoráveis” a um projeto de vida em ascensão financeiramente. Usando as palavras do Mc Boy do Charmes (um dos artistas deste subgênero e considerado um dos criadores do Funk Ostentação, com o lançamento da música *Megáne*) na canção “Nóis de Nave”:

56 Estilo de Rap que se caracteriza pela descrição do cotidiano dos jovens das grandes cidades. Criado nos Estados Unidos em 1980, tem como seus principais expoentes 50 Cent, Tupac Shakur, Snoop Dogg, entre outros. É conhecido por promover a promoção do machismo, violência e ao desrespeito às autoridades.

Imaginei, sorrindo eu tô na favela
 Sou Robin Hood, eu mato e morro por ela
 Sei que a inveja continua rodando a gente
 Sou sofredor, mas tô botando ai na chapa quente
 (...)

Fui imaginando, e quem imagina levanta a mão
 Por ser humilde eu tenho um sonho e não é em vão

Desse modo, o artista demonstra a importância de se imaginar dentro da favela, para livrar de todo o sofrimento, que, muitas das vezes, faz parte do cotidiano da periferia. Trata-se de uma superação, que se faz por meio de um sonho, “*Nesse caso, o imaginar-se não implica apenas o estar em outro lugar ou país, mas o imaginar-se em outra classe social, em outro contexto sociocultural, em outra realidade material, em outro mundo do consumo.*” (PEREIRA, s/d: s/p). Portanto, há duas dimensões inseridas: da imaginação e, conseqüentemente, do sonho; isso com a finalidade de firmar um orgulho da condição periférica, exemplificado na questão do Robin Hood, como aquele que preza, antes de tudo, o seu lugar de origem. Ou mesmo, aquele que é capaz de roubar ou matar para instituir um clima de bem-estar na periferia.

A partir desta premissa, o Funk Ostentação se tornou um importante objeto de leitura do século XXI, ao fornecer novas características ao ritmo carioca, por excelência, e das produções culturais juvenis. Para isso, é necessário discutir mais profundamente as questões relacionadas ao mesmo. Desde o seu nascimento, proposição, funcionamento e suas diferenças.

Sua criação é datada no ano de 2008, com a gravação da canção “*Bonde da Juju*”, do funkeiro MC Bio G3. A letra faz referência a um conjunto de marcas de bebidas e carros, como as que se seguiriam no estilo. Essa temática foi construída para ser distinta da carioca, com seus proibições e afins; trata-se de cantar sobre carros, motocicletas, dinheiro e bebida, ou seja, cantam um modo de vida diferente do que era visto para as periferias. É justamente ostentando ou vangloriando algo de valor econômico conquistado, porém de “maneira mais branda” (fato considerado pelos integrantes do ritmo) que a fórmula do Rio de Janeiro (no que se refere à criminalidade, à violência e à sexualidade), isso aliado também a situação econômica que se iniciou no país (de acordo com que foi destacado anteriormente).

Há na verdade, uma celebração lírica que é consequência desse novo momento que o país passa, ao abordar o maior poderio de bens de consumo nas mãos dos moradores das periferias (a chamada nova classe C). Fato que pode ser visualizado em uma parte da letra “*Plaque de 100*”, de um dos principais expoentes do gênero, MC Guimé:

Contando os plaque de 100, dentro de um Citroën
 Ai nós convida, porque sabe que elas vêm
 De transporte nós tá bem, de Hornet ou 1100
 Kawasaki, tem Bandit, RR tem também
 (...)

A noite chegou, nós partiu pro Baile funk
 E como de costume toca a nave no rasante
 De Sonata, de Azzera, as mais gata sempre pira
 Com os brilho das joias no corpo de longe elas mira
 Da até piripaque do Chaves onde nós por perto passa
 Onde tem fervo tem nós, onde tem fogo há fumaça
 (<http://letras.mus.br/mc-guime/contando-os-plaques-de-100/>)

A partir do vocabulário utilizado no trecho em questão, a vida descrita é aquela feita com muito luxo: veículos e perfumes importados, joias, roupa de marca e bebidas caras, reforçando assim o que já foi falado. Além de citações às mulheres como também um bem de consumo. Desta forma, o relato torna-se também um tipo de propaganda para as marcas em questão, aumentando ainda mais seu consumo para um público economicamente rentável.

É válido ressaltar que o estilo está ganhando inúmeros adeptos, principalmente pessoas que residem nas periferias. Além disso, artistas de outros gêneros musicais (sertanejo e pagode) estão fazendo alianças e criando hits, que chegam ao país inteiro.

Hoje além do MC Guimé, outros representantes ganharam notoriedade atualmente no cenário fonográfico, como: MC Roba Cena, MC Pocahontas, MC Boy do Charmes, artistas oriundos de São Paulo. Eles são responsáveis por milhares de visualizações em sites de execução musical.

Apesar de ter sido “criado” nas periferias paulistas, atualmente o estilo cresceu tanto que chegou ao gosto dos cariocas. A temática utilizada prelo Funk Ostentação foi adotada por funkeiros do Rio de Janeiro, como o MC Nego do Borel e MC Menor do Chapa (que fazia parte de outro subgênero do Funk Nacional, com letras sobre a vida atribulada do favelado). Ambos conseguiram uma fama repentina, participando de vários programas de TV, internet e rádio.



Figura 14 – MC Guimé⁵⁷



Figura 15 – MC Pocahontas⁵⁸

57 Extraído de http://pt.wikipedia.org/wiki/MC_Guim%C3%AA#mediaviewer/Ficheiro:Mc_Guim%C3%AA_show.jpg

58 Extraído de <http://adorocamo.blogspot.com.br/2013/08/look-mc-pocahontas-diva.html>



Figura 16 – MC Roba Cena⁵⁹



Figura 17 – MC Nego do Borel⁶⁰

59 Extraído de <http://familiarobacenaactn.blogspot.com.br/2011/08/mc-roba-cena-autor-de-parado-na-esquina.html>

60 Extraído de <http://ouvirmusicasmp3.com.br/bonde-dos-brabos-mc-nego-do-borel/>



Figura 18- MC Boy do Charme⁶¹



Figura 19 – MC Menor de Chapa⁶²

O ritmo em questão recolhe para si inúmeras críticas, em relação ao conteúdo das letras. Dessa forma, podemos falar que ao mesmo tempo a “Ostentação” passou a fazer parte do imaginário musical brasileiro, também passou a ser considerado um símbolo de futilidade, falsidade e alienação. Essa última premissa seria confirmada, já que alguns dizem que há um descompasso entre o que é apresentado e a realidade dos artistas. Existe uma espécie de resposta ao estilo (feita ao som do violão e uma batida com sintetizador, igualmente utilizada pelo Funk), cantada pelo cantor Eduardo Lyra Krieger. A letra preza uma outra moral, diferente da que é colocada nos funk's

61 Extraído de <http://paniconaband.band.uol.com.br/podcast-interna/322867/mc-boy-do-charmes.html>

62 Extraído de <http://agendasorocaba.com.br/estacao-class/mc-menor-do-chapa/>

em questão: uma análise filosófica e sociológica do ato de consumir, conseqüentemente, das conseqüências do capitalismo.

Você ostenta o que não tem
 Pra tentar parecer mais feliz
 Mas não sabe que pra ser alguém
 Tem que agir ao contrário do que você diz
 Você pensa que tem liberdade
 Exibindo riqueza e poder
 Mas não vê que na realidade
 O sistema é que lucra usando você

E o sistema tem a cor
 Do racismo e da escravidão
 Cada vez que você dá valor
 À roupinha de marca e à ostentação
 A elite burguesa e branca
 Que é dona das lojas de grife
 Se dá bem, pois você bota banca
 Mas é o sistema que aumenta o cacife

(<http://www.vagalume.com.br/edu-krieger/resposta-ao-funk-ostentacao.html#ixzz3PT5znvLy>)

A partir do fragmento acima é possível ler uma ótica distinta da apresentada anteriormente, um desvelamento de sentido, por assim dizer. Trata-se de pôr à vista as questões que estão inseridas ao ostentar os bens de consumo. A composição preza um despertar do público que ouve Funk, através de fatos históricos nacional (como a escravidão). A ostentação não seria sinônimo direto de ascensão social, mas uma inocência no discurso, ao não conseguir reconhecer que há mais relações sociais inseridas: como alimentar um sistema capitalista excludente, racista e oportunista. O Funk Ostentação em vez de inovar com sua temática, estaria, sim, ajudando o sistema a aumentar seu cacife.

Portanto, este tipo de Funk permanece em meio a uma grande discussão, que já é “comum” ao mundo do Pancadão: se localizar entre dois (ou mais) pontos de vista e de importância para a sociedade brasileira contemporânea. Entre ser uma cultura legítima ou não, por não se conjugar com os ideais hegemônicos de música, literatura e afins.

Antes de finalizar esta parte sobre o Funk Ostentação, não poderia deixar de falar sobre seu caráter popular, que é um fator interessante e importante para o gênero. Essa popularização se dá pela aplicabilidade de sites de vídeos, como o YouTube, que são as principais ferramentas de difusão e propagandas desse mundo. Os artistas ganharam essa notoriedade graças às milhares de visualizações ocorridas no mesmo, chegando a números inacreditáveis para o estilo e criando uma

indústria especializada no segmento, como o produto vídeofonográfico *Kondzilla*. Esta empresa trabalha com a produção de vídeos de músicas, principalmente do mundo do Funk atual. De acordo com dados oferecidos pelo site oficial da produtora (<http://www.kondzilla.com/>), eles já chegaram a cerca de 400 milhões de visualizações no YouTube, com 100 videoclipes produzidos. Há um tipo de mercado que está crescendo com o ritmo, gerando uma série de empregos (formais ou informais) e aquecendo também a economia nacional.

A nova conjuntura social e financeira do país, faz com que o Funk se apodere de estratégias mercadológicas para se desenvolver. Hoje, o mundo do Funk não se restringe a canção, mas a um quadro enorme, que inclui a apropriação das tecnologias de produção de apresentações, vídeos, propagandas, entre muitos outros elementos. Portanto, já virou alvo de inúmeras pesquisas de órgãos, que pensam as mudanças que são sentidas (nos mais diversos setores) do Brasil. Uma delas foi a da Fundação Getúlio Vargas⁶³, que promoveu uma pesquisa “*Configurações do Mercado do Funk no Rio de Janeiro*” (Anexo 3), no ano de 2011, sobre a rede produtiva do Funk, através dos seguintes parâmetros:

- Mapear e compreender as relações sociais que dão sustentação à produção Funk na Região Metropolitana do Rio de Janeiro.
- Levantar dados socioeconômicos sobre os agentes e segmentos que compõem esta rede produtiva.
- Observar os impactos socioeconômicos e culturais sobre os agentes envolvidos na produção da música Funk, bem como a própria atuação destes agentes enquanto produtores deste gênero musical. (http://cpdoc.fgv.br/fgvopinioao/pesquisaspublicas#id_3)

Essa pesquisa representa um novo olhar para o Funk, sem aquela série de restrições (bastante comum a história do ritmo), mas como um movimento musical e cultural legítimo, que merece ser aprofundando e analisado como tal. Trata-se de pensar como a cadeia produtiva funkeira se apresenta e se desenvolve, através dos caracteres de produção, circulação e consumo. De acordo com a pesquisa, o Funk movimenta cerca de 130 milhões de reais por ano (somente no estado do Rio de Janeiro), criando uma rede financeira que não pode ser negada. Os números ainda são maiores quando pensamos no país inteiro.

63 Uma instituição privada de ensino, pesquisa e extensão, criada em 1944. De acordo com o site da própria, sua missão seria: “*Avançar nas fronteiras do conhecimento na área das Ciências Sociais e afins, produzindo e transmitindo ideias, dados e informações, além de conservá-los e sistematizá-los, de modo a contribuir para o desenvolvimento socioeconômico do país, para a melhoria dos padrões éticos nacionais, para uma governança responsável e compartilhada, e para a inserção do país no cenário internacional.*”

Com isso, o Batidão ganha espaço no cenário nacional, ao estabelecer diálogos coerentes com sua história, nos mais diferentes canais comunicativos da sociedade. O Funk criou um circuito alternativo relevante no país, mesmo que tenha se desenvolvido “*à margem ou nos interstícios da indústria cultural.*” (HERSCHAMANN, 1998: p. 59). Ele foi capaz de invadir a cena urbana, ao se fazer presente em todos os setores da cidade (mesmo que indiretamente).

Em suma, o caso do funk chama a atenção para uma indústria cultural peculiar: ao mesmo tempo central e periférica. Apesar das dificuldades e limitações socioeconômicas enfrentadas no seu cotidiano, esses jovens – para o desespero dos seus pais – investem consideráveis percentuais de seus ganhos no consumo de objetos culturais produzidos no mundo funk. Entre outras coisas, vão aos bailes, compram Cds/discos (pirateados ou não), assistem programas de tevê e rádio e consomem fanzines e roupas. Desenvolve-se um circuito de produção e consumo cultural que é “marginal/alternativo” no que se refere à realização de alguns produtos – como eventos (bailes) e mídia impressa – e, por outro lado, na elaboração de alguns produtos culturais – como no caso da indústria fonográfica – está articulada ao capitalismo transnacional. (HERSCHAMANN, 1998: p. 80)

Dessa forma, o Funk recolhe para si as tais identidades que o teórico Stuart Hall muito bem apontou em seus escritos, conforme já mencionado. Ou seja, recolhe para si identidades múltiplas, fragmentadas e dinâmicas; principalmente, ao relacionar a contemporaneidade com as tessituras produzidas pelo movimento globalizante. Esse ritmo não mexe apenas com a cabeça dos jovens, mas de pessoas de todas as idades, credos e posições sociais. Conseqüentemente, transformou com a estrutura da indústria fonográfica brasileira, ao romper com alguns paradigmas sociais (conforme foi mencionado anteriormente).

O que se pretendeu neste capítulo foi fazer uma breve descrição do ritmo, desde o seu nascimento até os dias de hoje, seus paradoxos e seu diferencial, em relação a outros estilos musicais. Digo breve, pois há muitas coisas que aqui não foram descritas, porém são importantes para sua história. As linhas que se seguiram foram feitas a fim de demonstrar essa importância, através do viés sociológico, antropológico e, também, literário.

Este texto – que os senhores leem neste momento – tentou fazer uma ponte analítica com o próximo capítulo que se seguirá, ao dar dados que vão embasar (assim pretendo) uma ainda possível poética do Funk (no melhor sentido aristotélico possível).

Para finalizar, só poderíamos dizer que no Funk Nacional (bem como este texto) tudo está “junto e misturado” e, enquanto um movimento artístico, reflete as mudanças da sociedade

contemporânea brasileira. Dizem por aí que o Funk é “*som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado*”⁶⁴, tá ligado?

64 Música “Som de Preto” (2005) dos Mcs Amilcka e Chocolate. Originalmente lançada no álbum “Bem Funk Brasil”, uma coletânea feita pelo DJ Marlboro.

CAPÍTULO 3 – A construção de uma Poética na contemporaneidade

A construção de uma hipótese se faz quando há a necessidade de pensar e refletir alguns assuntos, que são importantes para as nossas sociedades, tal como se apresentam na atualidade.

Para esta tarefa, é fundamental rever algumas teorias que embasam o imaginário social, econômico, político e literário. Consequentemente, cabe desconstruí-las e adequá-las ao momento contemporâneo (conforme mencionado nos capítulos anteriores), que estamos passando.

Mais que pensar neste processo, que ainda não foi propriamente apresentado neste texto, vale analisar as teorias que estão imbricadas nesse imaginário. Então, o foco deste estudo será as formas e contornos distintos que a palavra (enquanto produtora de sentido) ganha neste tempo, principalmente em relação ao seu aspecto literário e poético.

Em outras palavras, o que se pretende é construir uma nova hipótese sobre o que conhecemos de Poética (no sentido aristotélico), porém atrelada à temática do Funk Nacional. Da forma que foi descrita acima, parece que é uma tarefa simples e linear, porém, trata-se justamente do contrário, já que será um exercício complexo e longo. Essa complexidade se dá mais pelo preconceito que ainda envolve este estilo musical; poderia dizer que mais até no meio acadêmico.

Contudo, o texto que se segue será resultado de uma análise muito maior do que se apresenta, ao associar as tais “teorias” de campos totalmente distintas em função de um “motivo” (Funk). Mais que pensar em uma estrutura poética/musical, há de se pensar nas inúmeras pontes de estudos através dela e assim constituir o novo.

Para que essa trajetória seja minimamente concluída, algumas questões serão colocadas em cheque, como a noção de Poética e de Popular, bem como a teoria literária (como um todo), além de muitas outras, que serão expandidas ao longo do texto. É válido ressaltar também, que o corpus musical escolhido terá uma grande importância para um todo; já que serão utilizadas as composições de artistas que residem na cidade de Juiz de Fora (MG), fato novo para uma dissertação de mestrado feita na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Esse fato demonstra como o Funk vem se expandindo cada vez mais no país (conforme mencionado ao longo do capítulo anterior), chegando a uma cidade do interior do estado de Minas Gerais, como é o caso de Juiz de Fora. Hoje, o ritmo faz parte da vida noturna do município, bem como produz uma cadeia mercadológica importante para o desenvolvimento da economia local. Além disso, cada vez é maior o número de jovens que frequentam bailes funk, estabelecendo uma “autêntica” cultura funkeira juiz-forana, por assim dizer.

No entanto, para uma análise deste tipo, há muitos fatores que ainda não foram

mencionados, mas são cruciais para a temática escolhida. Mesmo os que foram relatados, serão esmiuçados a fim de comprovar a hipótese proposta neste texto: uma “*Poética do Funk Nacional, a partir de uma parte do repertório musical da cidade de Juiz de Fora*”. Para isso, também será analisado o cenário musical da cidade, ao longo de sua história; chegando aos dias de hoje.

Outro fator importante que confirma esta hipótese é que não há estudos que problematizem essa cena musical regional, de forma efetiva. Academicamente, pouco se sabe sobre a indústria fonográfica de Juiz de Fora; sua abrangência, seus ritmos e artistas. Então, ao passo que será construído uma “ideia” sobre a Poética contemporânea, a partir do chamado Pancadão, será feito um pequeno desenho sobre o imaginário musical da cidade.

Acredito que essa iniciativa poderá contribuir para a criação de um banco de dados sobre a cena cultural juiz-forana e servirá de modelo para pesquisas futuras, assim espero. Creio também que esse texto será uma forma de divulgar as manifestações populares existentes na cidade, como é o caso do Funk e muitos outros. Vale ressaltar que o mesmo passou e passa por um intenso processo de estigmatização nesta cidade mineira, igualmente como o ocorrido no Rio de Janeiro.

Para realizar essa grande tarefa, é necessário “começar os trabalhos”, pois será uma longa trajetória, que demandará inicialmente uma série de exposições e análises sobre a Poética (a partir dos pilares aristotélicos). Então, vamos lá!

A palavra constitui uma unidade mínima da condição humana, capaz de representar partes do pensamento, da ideologia ou da experiência do homem em relação ao mundo. Mais que um conjunto de letras ou sílabas, as palavras não apenas criam a realidade, mas permitem a defesa de uma realidade que é passível aos nossos despreparados olhos, tornando-se simbólico. “*Com o advento do simbólico, uma palavra de ordem, um retorno devidamente original a forma de pensamento que com seus conceitos é a abordagem mais total da realidade humana.*” (LACAN, 1953: p.01). Então, é através da palavra, que criamos um mundo que reflete as nossas possíveis realidades, ânsias e vontades.

Dessa forma, como a arte que imita pela palavra (segundo Aristóteles), a Literatura consegue tensionar os usos que fazemos dessa tal realidade mencionada, em função de uma experimentação da palavra. Ou seja, a Literatura é capaz de produzir efeitos estéticos na linguagem, de acordo com a teoria aristotélica.

Para o propósito deste texto, cabe à Poesia ocupar esse papel destacado acima, ressignificando os elementos literários que a compõem. Trata-se, na verdade, de um novo olhar para a linguagem, através da escrita poética. De acordo com Platão em a *República*, a poesia tem uma utilidade maior do que o simples prazer:

Sem dúvida outorgaremos a todos aqueles que, sendo amigos dos poetas sem praticarem a poesia, constituem-se patronos dos mesmos, o direito de pronunciar em prosa um discurso em favor da poesia.... o discurso, nós o ouviremos com benevolência, pois será incontestavelmente um bem para nos mostrar que a poesia é, não somente agradável, mas ainda útil.(X, 607d).

Partindo dessa premissa, a poesia pode ser encarada como um conjunto de práticas “úteis”, relacionadas à existência humana. Práticas que a elevam a um caráter universal; fato este que se liga aos escritos de Aristóteles. O filósofo propõe que uma das características da poesia se refere a uma tendência imitativa, ao acompanhar as ações naturais do homem de representar o que é verossímil. Ou seja, o texto poético retém para si todas as experimentações humanas: os primeiros conhecimentos, as fontes de prazer. Em outras palavras, a poesia recobra a harmonia e o ritmo do ser humano, enquanto fonte de significação.

Parece haver duas causas, e ambas devidas à nossa natureza, que deram origem à poesia. A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas; é o caso dos mais repugnantes animais ferozes e dos cadáveres. A causa é que a aquisição de um conhecimento arrebatada não só o filósofo, mas todos os seres humanos, mesmo que não saboreiem durante muito tempo essa satisfação. Sentem prazer em olhar essas imagens, cuja vista os instrui e o induz a discorrer sobre cada uma e a discernir aí fulano ou sicrano. Se acontece alguém não ter visto ainda o original, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução, ou a cor ou outra causa do mesmo gênero. Como nos é natural a tendência à imitação, bem como o gosto da harmonia e do ritmo (pois é evidente que os metros são partes do ritmo), na origem os homens mais aptos por natureza para estes exercícios pouco foram dando origem à poesia por suas improvisações. O gênero poético separou-se em diversas espécies, consoante o caráter moral de cada um. (ARISTÓTELES, Arte Poética, IV, 30-31)

Dessa maneira, a poesia seria essa “perfeita execução” entre a natureza humana e o elemento linguístico. Ou seja, a mesma causaria prazer aos “leitores”⁶⁵, através da tendência natural à imitação. Essa hipótese reforça a ideia de que a Poética institui um imaginário significativo para a

65 O termo se refere a concepção de receptor, utilizado por Aristóteles.

criação artística, já que a mesma se apresenta mais filosófica e universal. Isso permite o estabelecimento de diferentes formas poéticas, tanto na Antiguidade (a dança, a lírica, a tragédia e a comédia) como, ou principalmente, na era contemporânea (chegando ao Funk nacional).

Ou seja, o discurso poético é capaz de produzir processo de significação através da relação da palavra por si só. Então, um poema se torna uma mensagem verbal potente, ao transmitir a “aparência do mundo” através da disposição de palavras.

Poema é uma espécie de mensagem verbal fortemente regida, quanto ao funcionamento da linguagem, pela projeção do princípio de equivalência do plano da seleção das palavras para o plano de sua sequência na frase. Esta mensagem consiste na imitação de estados de ânimo (stasis), e tem por finalidade a transmissão indireta, por meio de estímulos não puramente intelectuais, de um conhecimento especial acerca de aspectos da existência considerados de interesse permanente para a humanidade. (MERQUIOR, 1997: p. 27)

Por sua vez, cabe ao poeta (“contagiado” por esse estado de ânimo) produzir “*simulacros com simulacros*”, aquilo que é criado pela fantasia, pela aparência. Aristóteles prega que o poeta deve “*fabricar mais fábulas do que versos, visto que ele é poeta pela imitação e porque imita as ações.*” (Arte Poética, IX, 44-45). Portanto, o artista imitativo deve revelar o que há de profundo em nossa alma, transpondo assim para o público, para o universal.

“O poeta imitativo instala uma constituição má na própria alma de cada um de nós, pela sua complacência para com tudo o que nesta há de insensato. Revela e alimenta este elemento inferior de nossa alma e, corroborando-o, arruína o elemento capaz de racionar.”. Tende a reproduzir, e não a curar, a restaurar o que em nós há de enfermo e caído; a traduzir o temperamento instável, bizarro, que efetivamente melhor se presta à imitação. (p. 14-15)

Ao produzir uma Poética, conseqüentemente produzimos uma nova forma de encarar a sociedade e suas “enfermidades”, isso através da escrita literária. A partir da arte, que as aparências serão expostas e ressignificadas a fim de construir uma relação de totalidade com o mundo.

Trata-se de uma Poética que contemple a diversidade de expressões artísticas existentes, conforme se apresentam nos nossos dias. Então, o ato poético se tornaria um elemento de conhecimento do real, de acordo com o filósofo Édouard Glissant em a “*Introdução a uma Poética da diversidade*” (2013). A escrita, por sua vez, será uma das ferramentas ou instrumentos para esse desvelamento, já que a mesma tem “*uma grande densidade poética*”.

(...) e à literatura em particular, a função essencial na propulsão do imaginário utópico de suas coletividades; do contrário estas correm o risco de

não se nomear, de calar sua voz, sua identidade e seu projeto. (GLISSANT, 2013: p.09)

A partir dessa premissa, a literatura é capaz de construir um imaginário coletivo que represente as diferentes facetas humanas, principalmente no que se refere às discussões identitárias, sociais e culturais. Dessa forma, o autor prega que o maior objeto de toda e qualquer literatura seria algo que denominamos como “caos-mundo”, ao explorar o que há de mais secreto e preservado do ser humano.

O poema, conseqüentemente, pulsará todas as contradições desse “caos”, que é um dos produtos da contemporaneidade. Ou seja, o poema representará a “totalidade-mundo”, conforme aponta Glissant.

Podemos considerar como certeza que mesmo quando a literatura explorava os recônditos mais secretamente preservados do ser humano e disso se servia, negligenciando conseqüentemente essa relação do mundo de que falo, a literatura sempre defendeu – o que me parece evidente – uma concepção do mundo. Sob o poema aparentemente mais claro, pulsa em surdina uma visão do mundo. O poeta sempre reivindicou para seu conhecimento essa relação com a “totalidade-mundo” que autoriza, ela, e apenas ela, as suas mais inocentes inflexões. (...) Praticar uma poética da totalidade-mundo é unir de maneira remissível o lugar, de onde uma poética ou uma literatura é emitida, à totalidade-mundo, e inversamente. Ou seja, a literatura não é produzida em suspensão, não se trata de algo em suspensão no ar. Ela provém de um lugar, há um lugar incontornável de emissão da obra literária. Mas, em nossos dias, a obra literária convirá tanto mais ao lugar quanto mais estabelecer uma relação entre esse lugar e a totalidade-mundo. (GLISSANT, 2013: p.37-38)

Dessa maneira, a poética ganhará uma nova importância em relação ao e com o mundo contemporâneo. E através dessa nova situação, essa “totalidade-mundo” será realizada, a fim de desconstruir o lugar da palavra e da própria literatura. Praticar essa poética, na verdade, é um ato totalmente político, ao pensar nos lugares e nas identidades que estão em choque/contacto nesta relação.

Cabe ao poeta, por sua vez, explorar essas perspectivas literárias, e assim, refletir seu próprio ofício dentro do nosso panorama atual. Será ele, o responsável por ouvir os outros e “*ampliar a dimensão espiritual de sua própria língua*” (GLISSANT, 2013: p.48), isso através de uma escrita associada à transcendência. Uma escrita que não é baseada em um pensamento linear, mas na multiplicidade de conhecimentos, que está também imbricada na relação com o corpo. Ou seja, o texto poético recorre ao elemento corporal como fonte de significação, como a oralidade que

é uma fonte de extrema importância para a constituição textual. Porém esta oralidade é consequência de um processo novo para o poeta, que será tensionado.

A questão sobre a escrita e a oralidade gera, nos dias de hoje, uma situação de angústia vivificante para o poeta, o escritor. Estes necessitam enfrentar duas problemáticas que estão interligadas: a primeira é a expressão de sua comunidade dentro de uma relação com a totalidade-mundo, e a segunda é a expressão de sua comunidade dentro de uma busca de absoluto e de não-absoluto, ou de escrita e de oralidade, ao mesmo tempo. O poeta necessita realizar a síntese de tudo isso, e é que considero como exaltante e complexo no panorama atual das línguas e das literaturas do mundo. Essa angústia criativa é o oposto do pessimismo ou do desespero “metafísicos” que nasceram do pensamento do “ser”. (GLISSANT, 2013: p.48)

Será, justamente, através dessa corporeidade que o texto poético produzirá novas formas de “presenças”, enquanto fonte de significação. Algo que se faz por meio da relação entre palavra e mundo. Portanto, a linguagem será uma produtora de presença, por excelência.

Partindo dessa afirmação, há demandas dentro da poesia, que só serão respondidas pela junção de vários fatores, que naturalmente aparentam ser dicotômicos, como é o caso do “*espírito e matéria, mente e corpo, profundidade e superfície, significado e significante*” (GUMBRECHT, 2010: p. 8).

Conseqüentemente, a interpretação que fazemos dessa intrigante relação (ou relações) é que implicará na forma que “estamos no mundo”, ao levarmos à superfície uma parte dos sentidos que permaneciam ocultos. Ou seja, estaríamos “trazendo à nossa frente” o que é presente aos nossos corpos.

A palavra “presença” não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. Assim, uso “produção” no sentido da sua raiz etimológica (do latim *producere*), que se refere ao ato de “trazer diante” um objeto no espaço. Aqui a palavra “produção” não está associada à fabricação de artefatos ou de material industrial. Por isso, “produção de presença” aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos. Todos os objetos disponíveis “em presença” serão chamados, neste livro, “as coisas do mundo”. Ainda que possa defender-se que nenhum objeto do mundo pode estar, alguma vez, disponível de modo não mediado aos corpos e às mentes dos seres humanos, o conceito “coisas do mundo” inclui, nessa conotação, uma referência ao desejo “immediatez”. (GUMBRECHT, 2010: p. 13-14)

Deste modo, ao “*trazer diante um objeto no espaço*”, através da oralidade, o poeta consegue realizar aberturas linguísticas no texto poético, isso relacionado a tal “totalidade-mundo”.

Escrita e elemento oral, juntos, formarão uma nova poética, que preza também um novo imaginário de mundo. Mundo este, repleto de formas, ideologias e visões. Então, se as sociedades mudam, de acordo com o tempo, a arte também acompanha esses processos.

Partindo dessa premissa, não há mais como pensar em algo único e sozinho no mundo, que permanece hoje intacto, sem qualquer diálogo com a contemporaneidade. As identidades mudaram e deram lugar a uma “*pluralidade de contextos enunciativos*” (BHABHA, 2011: p.29), conforme já mencionado. Conseqüentemente, a forma de pensar a poética também se modificou, a fim de subverter a nossa própria língua. A poética seria a representação de uma “*estrutura da linguagem, a refundição da estrutura das línguas lhe parecerão puras e simplesmente obscuras.*” (GLISSANT, 2013: p. 121).

Resumindo, através dessa poética, estamos lidando com uma forma distinta de “*conceber-se a si mesmo, de conceber a relação consigo mesmo e com o outro e expressá-la*” (GLISSANT, 2013: p. 121). Ou seja, estamos lidando com novos agenciamentos da palavra e seu lugar no mundo. Trata-se de como fazer o outro uma fonte de conhecimento e reconhecê-lo como parte de si próprio: uma questão de alteridade. Novamente, parafraseando Tzvetan Todorov, o “eu” inserido neste processo é produto da descoberta que faz do outro, em relação à totalidade do mundo. Trata-se, na verdade, de perspectivas que se complementam para a construção de um novo ideal poético.

A partir do que foi colocado acima, podemos analisar como essa poética se desenvolve na atualidade, principalmente no que se refere aos diferentes tipos de manifestações populares, como é o caso do Funk Nacional (que será questionado ao longo deste texto). No entanto, é necessário desenvolver o próprio sentido do que seria popular, isso relacionado a um “grito poético”, expressão utilizada por Édouard Glissant. Bem como, é importante também fazer uma leitura sobre as identidades sociais inseridas na poética em questão, além de identificar as rupturas inseridas neste processo.

Cabe, então, neste momento refletir a complexidade do termo popular e suas especificidades no mundo contemporâneo. Poderíamos dizer que há uma grande demanda por uma poética popular, que fosse realmente capaz de inserir diferentes perspectivas de mundo no texto literário. Uma “*poética da voz*” (SANTOS, 1999: p. 111), que se manifesta pela interseção entre literatura e oralidade, criando um grande papel de formação artística na atualidade.

Para a construção dessa hipótese, é necessário entender como o popular se torna um elemento movediço, já que possui inúmeras problemáticas na construção de significação.

Popular é um termo literalmente repleto de definições, verdadeiras ou falsas, que gerações de estudiosos tornaram problemáticas. O termo traz em si, como herança, a complexidade da palavra povo, que designa, ao mesmo tempo, uma multidão de pessoas, os habitantes de um mesmo país que compõem uma nação e a parte mais pobre desta nação, 'em oposição com os nobres, ricos, esclarecidos'. Popular acrescenta ainda a ambivalência de um adjetivo substantivado: ao conceito, substitui o critério aproximativo de identificação. Num feixe semântico concorrente e, às vezes contraditório, popular designa o que vem do povo, o que é relativo ao povo, o que é feito para o povo e, finalmente, o que é amado pelo povo. (SANTOS, 1999: p.14)

Dessa forma, o popular, mais que designar questões referentes ao povo, expressa uma conjuntura social e cultural caracterizada por suas “*condições de produção, de circulação ou de consumo*” (SANTOS, 1999: p.14). Ou seja, o termo representa uma relação especial com aquilo que chamamos de povo, algo que não deve ser confundido com um mero instrumento de simplificação, ao contrário, de inúmeras acepções. Trata-se de algo que supera os estereótipos de algo dito simplório, ou sem qualquer importância para o funcionamento social.

O popular se apresenta, inicialmente, como “*uma tentativa de sedução do povo*” (SANTOS, 1999: p.15), e pode acarretar uma leitura equivocada do seu real conteúdo, já que não é um termo com limites bem especificados. Não há como pensar em apenas uma relação do oprimido ou do que é diferente, quando tratamos com a palavra popular, mas em algo muito maior que designa um código cultural próprio e complexo.

Pierre Bourdieu em a “*La sociologie de la culture populaire*” (1978), prega que o popular deve ser visto além de uma perspectiva inocente; pois há uma dificuldade, por parte dos intelectuais, de firmar uma relação que não seja de dominação em relação ao letrado e ao termo, de fato.

A relação do letrado com o popular não é nunca uma relação inocente: a tomada de consciência pelos intelectuais da dificuldade de estabelecer e manter uma relação que não se torna uma dominação, juntamente com a necessária prudência em relação a conceitos tão facilmente manipuláveis, exige muitas preocupações. (p. 117)

Dessa maneira, a apreensão do termo deve ser feita de maneira cuidadosa, para que não mantenhamos considerações que o reduzam. Para isso, se faz necessário entender que o termo passa por uma noção de língua, cultura e escrita distinta, principalmente se o associamos à concepção de “literatura popular”. Consequentemente, a literatura em questão deve exprimir as particularidades, as crenças e os valores de um povo, no sentido mais abrangente possível.

Creio que ao debruçar sobre este assunto, estamos lidando com fatos que são muito importantes para a formação literária e social do país, já que o interesse do meio acadêmico, por questões relacionadas ao popular e à oralidade, vem se modificando e intensificando. Existia um mito, que alguns acreditavam, de que expressões deste tipo eram consideradas inferiores a outras, tidas como mais “intelectualizadas”, “eruditas” ou “tradicionais”, por assim dizer. Isso, talvez, por que esse imaginário esteja atrelado a uma questão de alfabetização e standardização da palavra escrita, muito considerado em nosso país; deixando de lado, as produções literárias de cunho oral. Na verdade, trata-se de uma questão de base totalmente política, pois ainda resguardamos preconceitos e estigmatizações em relação a certos grupos populares e alguns tipos de produções artísticas.

Cabe salientar que este trabalho preza uma nova dimensão sociológica do que chamamos de Literatura, conseqüentemente de uma Literatura Popular na contemporaneidade, ao atribuir uma definição que não prega a exclusão, mas a difusão de conhecimentos de diferentes origens, bem como aponta Idelette Muzart Fonseca dos Santos, em seu livro “*Em Demanda da Poética Popular*” (1999):

Se o popular parece uma noção movediça, “literatura popular” herda esta imprecisão e a confronta com um termo fortemente marcado social e cultural, um termo “atrelado”, definido por uma língua, uma cultura e uma escritura: é preciso saber ler, em primeiro lugar, para poder adquirir, depois, o código cultural que permitirá decifrar a obra literária. Mas é a dimensão sociológica que, aqui, constitui a originalidade profunda da literatura: definindo-se como intercâmbio e em referência a um público dado, que participa desta troca, vários são os campos literários que escapam completamente à definição letrada e reencontram-se sob denominações que traduzem uma exclusão (paraliteratura, infraliteratura, contraliteratura ou literatura marginal). (p.15)

Dessa forma, a literatura popular se mantém viva no imaginário nacional, ao perpassar a memória de gerações diferentes. Não basta caracterizá-la como algo que foge do status literário ou está “parcialmente adequada” aos moldes tradicionalistas. O popular, conforme mencionado, é resultante de “*processos híbridos e complexos, pois são elementos provenientes de várias classes, etnias e nações.*” (BARROS, 2002: p. 54), daí sua importância, além de ser uma das características atribuídas à poética.

A literatura popular se desenvolve cercada da vida humana, com suas tradições e crenças. Tradições estas, que se baseiam na oralidade, “*uma irmã mais velha da (dita) literatura oficial*”, de acordo com Câmara Cascudo (2006).

Através do estudo da oralidade, podemos refletir os conhecimentos inseridos nas experiências da vida.

A oralidade reflete o conhecimento se um povo, seja ele letrado ou não. Este conhecimento concentra-se na experiência de vida, religiosidade, caráter pessoal, memória e outros aspectos que são tão relevantes quanto esses citados. Os conhecimentos nem sempre estão dentro de um livro, não é difícil encontrarmos, por exemplo, receitas de cura passadas de geração a geração apenas pelo meio da oralidade. (MORGÃO, 2009: p. 16)

Portanto, é através da oralidade, que a palavra ganha novas fontes de significação, estas que estão presentes nas mais variadas ações humanas. Assim, as “*literaturas da voz*” (termo utilizado por Paul Zumthor) recorrem ao corpo e à memória para exprimir essas ações, tornando-se um ato totalmente performático. A palavra se torna um “*movimento sonoro e corporal (...) uma poética da voz e do corpo.*” (MATOS, s/d: p. 1).

Voltando a Paul Zumthor, a palavra é a representação de uma realidade vibrante e viva, que é concebida através da vocalidade. Dessa forma, o texto vocalizado apreende uma nova relação com o corpo, uma presença distinta.

No texto pronunciado, não só pelo fato de sê-lo, atuam pulsões das quais provém para o ouvinte uma mensagem específica, informando e formalizando à sua maneira aquela do texto – o que Fonagy, num livro recente, chama, no sentido mais forte do termo, “estilo vocal”. No momento em que ela o anuncia, transforma em “ícone” o signo simbólico libertado pela linguagem: tende a despojar esse signo do que ele comporta de arbitrário; motiva-o da presença desse corpo do qual ela emana; ou então, por um efeito contrário mas análogo, com duplicidade desvia do corpo real a atenção; dissimula sua própria organicidade sob a ficção da máscara, sob a mímica do ator a quem por uma hora empresta a vida. (ZUMTHOR, 1993: p. 20-21)

O que se espera, então, é que a voz (enquanto um “produto” de significação”) sempre se mantenha ativa, ao imprimir esse ato performático na vida; por conseguinte, também um produto literário. Em outras palavras, trata-se de práticas linguísticas que incluem as diferentes facetas da vida; algo que se constitui através da “duplicidade”, conforme mencionado.

Ao pensar uma literatura de acordo com essas propostas, estamos diante de um cenário novo, que acompanha as dinâmicas descritas. Então, se o relacionamos com um dado novo, como é o caso do Funk Nacional, estamos criando novas ordens de leituras literárias. No entanto, este caminho não é nada fácil, pois há algumas questões que devem ser analisadas, principalmente se falamos de um assunto tão polêmico quanto o Funk.

Uma delas, por exemplo, se refere à recusa, por parte de alguns, de uma leitura literária de canções. O problema é ainda maior: se associamos as letras de Funk à concepção de canção – fato que é muito discutido no meio acadêmico. Ou seja, estamos lidando com questões que são mais relacionadas a um tipo de preconceito, que propriamente a um trabalho que seja extremamente difícil.

Então, para uma leitura deste tipo, é necessário rever as teorias que embasam o pensamento acadêmico. É necessário, então, desconstruir as hipóteses que formam uma redoma de vidro; lugar este que é ocupado, muitas das vezes, pelo que é produzido nas instâncias oficiais de saber.

Ao pensar em uma desconstrução (a partir dos pilares derridianos) que atinja efetivamente os assuntos aqui tratados, estamos pensando também de que forma as letras de Funk, que serão utilizadas, são parte do que chamamos de Literatura. Para isso, a trajetória feita até então é muito importante, pois a poética na contemporaneidade se faz através de inúmeros elementos “vibrantes”, conforme as sábias palavras de Aristóteles.

Ou seja, estamos falando que hoje a poesia ocupa lugares que antes jamais seriam imaginados para a mesma. Na verdade, ela sempre ocupou, porém havia e ainda há uma resistência para legitimar ou mesmo discutir, esses locais na atualidade. Esta resistência se dá pelo fato de que questões como estas desafiam a maneira que enxergamos as sociedades e as categorizamos.

Quando escolhemos uma manifestação artística/literária, de matriz oral, para o elemento central de uma “dissertação de mestrado”, estamos fazendo um ato político. Já que a oralidade, principalmente associada ao popular, ainda ocupa um papel secundário para um tipo de estudo muito praticado no pensamento academicizado.

As histórias da literatura fixam as ideias intelectuais em sua repercussão. Ideias oficiais das escolas nascidas nas cidades, das reações eruditas, dos movimentos renovadores de uma revolução mental. O campo é sempre quadriculado pelos nomes ilustres, citações bibliográficas, análise psicológica dos mestres, razões do ataque ou da defesa literária. A substituição dos mitos intelectuais, as guerras de iconoclastas contra devotos, de fanáticos e cétricos, absorvem as atividades criadoras ou panfletárias. A literatura oral é como se não existisse. Ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra literatura, sem nome em sua antiguidade, viva e sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, contínua, rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como rio na solidão e cachoeira no meio do mato. (CASCUDO, 1952: p.22)

De posse desta grande premissa, é preciso dar continuidade a esta proposição: a construção de “uma poética do Funk Nacional”, através de uma construção performática e memorialística. Ou seja, estamos falando de uma literatura que atinja essas “*fontes perpétuas da imaginação*”, que estão presentes nas mais diversas estruturas.

O Funk nacional, por sua vez, faz parte totalmente dessa problemática, como uma manifestação cultural e literária. Suas composições explicitam justamente um imaginário singular, aquele que faz parte do cotidiano de uma parcela da população brasileira; talvez um autêntico discurso de uma comunidade. Seria isto literatura? Então, quais seriam as “consequências” se a resposta for afirmativa? Ou melhor, o que mudaria no mundo, se pensarmos que o Funk também detém uma poética?

Melhor, que responder diretamente essas perguntas, seria problematizar o motivo que nos leva a fazê-las. Para melhor analisarmos essa questão, é necessário relatar que há um grande aporte teórico (os *Estudos Culturais*) que justifica e, de certa forma, legitima a mesma. É, através da problemática levantada pela dinâmica dos *Estudos Culturais*, que, hoje, trabalhos como estes não se apresentam tão estranhos aos nossos olhos quanto antes.

Na verdade, há uma “*pluralidade de contextos enunciativos*” (BHABHA, 2011: p. 29) (ouso repetir mais uma vez) que permite pensar essas novas associações de sentido, e, conseqüentemente, nos leva a desconstruir uma “noção” fixa do que é chamado de Cultura ou de Literatura. Conforme já mencionado, há uma abertura sociológica que reconhece o entre-lugar (estabelecido então) como uma fonte legítima de discurso.

Esse entre-lugar se baseia em uma *différance*⁶⁶ (de base derridiana), que possui uma “*natureza intrinsecamente hibridizada de toda identidade e das identidades diaspóricas em especial*” (HALL, 2003: p. 15).

Portanto, se relacionarmos este “*contexto*” à temática proposta sobre o Funk, estamos produzindo uma nova forma de encarar a Cultura e seus desdobramentos, conseqüentemente uma forma distinta de pensar essa Poética.

De posse da informação acima e de tudo que já foi proposto até este momento, o Funk Nacional carrega consigo uma série de características que o faz um movimento artístico muito interessante, principalmente se o analisarmos tal como ele se apresenta. Considerado com uma das novas músicas das periferias, logo um dos ritmos mais populares e popularizados no Brasil. Ao

66 De acordo com Stuart Hall em “*Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais*” (2003), o termo se refere a uma “*diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também places de passage, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim. A diferença, sabemos, é essencial ao significado, e o significado é crucial à cultura.*” (p.33)

mesmo tempo, o nosso Batidão resguarda elementos centrais da cultura negra, como um todo.

Dessa forma, a música aqui produzida também reflete as conjunturas sentidas em todo o Atlântico, principalmente o negro, como aponta Paul Gilroy (2012):

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. (p.161)

Será através da música que muitas questões que afligem esse Atlântico serão problematizadas: as tradições reinventadas, as origens e as identidades que estão ligadas a esse processo. A música, então, recupera as condições históricas do negro através de um “jogo corporificado”, conforme mencionado. Se pensarmos que o Funk, hoje, (como outros estilos musicais) também é resultante de inúmeras influências (não somente) musicais do mundo negro.

Conseqüentemente, o Funk traz à tona a forma que as manifestações musicais negras foram repensadas em território brasileiro, desde o rap e o samba. Trata-se de um ato de base performática, ao resgatar “*uma ressonância diferente quando se refere a um lugar tão próximo do epicentro da escravidão racial moderna*” (GILROY, 2012: p. 10), isso quando pensamos, em nossa história, em um país que mantém uma lógica escravocrata ainda nos dias atuais, mesmo que modificada.

A “história funkeira” é baseada em misturas e em releituras: desde o nascimento estadunidense, até sua reinvenção em terras brasileiras com a sua junção de elementos musicais nacionais, fatos que também já foram trabalhados neste texto.

A história do funk carioca tem origem na junção de tradições musicais afrodescendentes brasileiras e estadunidenses. Não se trata, portanto, de uma importação de um ritmo estrangeiro, mas uma releitura de um tipo de música ligado à diáspora africana. Desde seu início, mesmo cantando em inglês, o funk foi lido entre nós como música negra, mais próxima ao samba e aos batuques nacionais do que a um fenômeno alienígena. (FACINA, 2009, p.23)

Então, mais que fazer apresentações de um movimento popular, cabe neste momento promover leituras que sejam capazes de demonstrar como o mesmo faz parte das órbitas literárias em seu conteúdo. Para isso, é necessário prover “presenças” dentro do pensamento acadêmico, ao atribuir uma função poética nos escritos do mundo do Funk; algo que não se mantenha

“claustrofóbico”, parafraseando Martinho da Vila e George Yúdice⁶⁷.

Ah! meu samba/Se tu és nosso, o nosso é samba/ Se o nosso é o samba, a samba é nosso/Pra que prisões vais tu/Sai, meu samba/Porque sei que tu tens claustrofobia/É tua a noite, a noite e o dia/Vai te espalhar pelo país/ Vai, meu samba/Sem fadiga, estafa ou stress/Não precisa te rezar, kermis/ou passaporte do juiz/Já se abriu a janela do mundo/ E agora não podes parar/Tu tens que conquistar/Tu tens que encantar/E te fazer cantar/com teu lá-lá, lá,lá/com teu lá-lá, lá, lá/com teu lá-lá, lá, lá(...)

(...)

Claustrofobia: todo mundo sabe o que é. Aqui eu tenho uma conversa com o samba. E isso não deve ficar no quintal, no interior, nas favelas. O samba precisa aparecer e ser espalhado por todo o mundo. E isso está acontecendo. A janela foi aberta, é isso, o mundo está aberto para receber o samba(...) E hoje ele está em todas as partes do mundo.(HERSCHMANN, 1997: p.24-25)

Mesmo que o exemplo dado seja em relação ao samba, podemos compará-lo ao Funk, já que ambos compartilham várias características (lugar de enunciação, produção, estigmatização, por exemplo). Os dois movimentos ainda se encontram numa situação de claustrofobia, presos e restritos a alguns lugares e a certos grupos, impedindo assim que se “espalhem” por todas as partes do país. Na verdade, há fatores culturais, sociais, políticos e econômicos que impedem o Funk (devido sua longa trajetória de criminalização) de se apresentar, com todas suas peculiaridades. Uma apresentação que seja feita de maneira distinta do que acontece atualmente, ao ser encarada como mais uma manifestação artística qualquer e não restringida a meros lugares-comuns (como o conteúdo contraditório das letras ou o preconceito e o medo em relação aos artistas desse mundo), que ainda estão imbricados em sua problemática.

Então, quando pensamos em uma visão como esta sobre o “Batidão brasileiro”, estamos reivindicando mudanças, que são necessárias para tal. Mudanças, estas, que estão presentes nos mais diferentes níveis de interpretação.

Fazer uma leitura generalizada da canção não é uma tarefa muito fácil, já que a mesma apresenta elementos diferentes (ritmo, corpo, entre outros) que devem ser incorporados em uma análise, fato distinto de outros tipos de textos literários. Agora quando pensamos em uma análise de um texto proveniente do mundo do Funk, existem outras demandas que se fazem necessárias para tal, fatos que estão sendo desenhados nesta proposta de trabalho acadêmico.

A corporeidade, por exemplo, é um desses elementos, que se faz muito importante para a construção dessa poética. As batidas (não é à toa que leva um dos nomes desse estilo musical – o Batidão) são características viscerais para a estrutura do ritmo. Não há como desvencilhar uma

67 Citação presente no artigo “A Funkificação do Rio” (1997).

coisa da outra. Através do corpo e da palavra é que serão estabelecidas as tais “presenças”, como constituidoras de significação.

Portanto, é através dessa presença que é estabelecido essa nova relação com o mundo, ao trazer diante de nós esse objeto (o Funk), voltando a noção de Hans Ulrich Gumbrecht. Por isso, a interpretação que fazemos dessa relação, será a parte “*integrante e necessária do estar-no-mundo*” (2010: p. 10).

Ao traçar uma Poética nesses termos, estamos levando em consideração uma série de elementos, que normalmente não seriam associados entre si. Falo de pensar em um texto que se faz por várias referências de mundo; ou melhor, trata-se de um texto que se mantém transbordado de simulacros, conforme apontou Aristóteles.

As letras de Funk, em geral, tratam o cotidiano de pessoas que residem em periferias ou comunidades (ou outro nome que possa designar esses lugares). Elas falam das alegrias e tristezas, dos sofrimentos e festas dessas pessoas, fato que é muito importante para a sua constituição. Ou seja, elas expõem uma experiência distinta de mundo, tornando-se um grande “*dispositivo de objetificação de uma cultura da favela*” (FORNACIARI, 2011: p. 5).

Dessa forma, o Funk, como uma das manifestações da cultura negra, é totalmente “criativo e estratégico” (LOPES, 2010: p. 20). Essa afirmação pode ser associada às palavras de Aristóteles, ao relatar que a poesia é encarada como um conjunto de práticas úteis à existência humana. Portanto, o que vemos na estrutura do ritmo são essas “práticas úteis” para a existência de alguns grupos, principalmente estes que foram aqui relatados. Através da linguagem que é produzida, por meio dessa relação entre palavra e musicalidade, que é possível reconhecer as rupturas que o “funky” (no sentido original da palavra) é capaz de conceber no plano social. Então o Funk, como um tipo de arte popular, produz inúmeras experiências estéticas, ao ser pensado múltiplo.

Do mesmo modo, é errado supor que a aparente ausência de uma teoria estética na arte popular exclua, de alguma forma, sua legitimidade estética. A legitimação possui outras formas mais poderosas que a teoria filosófica; a arte popular pode ser legitimada esteticamente pelas experiências que ela fornece, pela audição, pela visão e pelas práticas críticas que engendra. (SHUSTERMANN, 1998: p. 136)

O “funky” será tido como um tipo de arte que é sentida “pela audição, pela visão” e por outras práticas, produzindo uma nova forma de presença literária, por assim dizer. Ou seja, o que procuramos neste tipo de texto é a conjunção de vários fatores, que são importantes para toda a estrutura.

Quando lemos uma letra de Funk qualquer, devemos levar em consideração essas marcas (ou presenças) em todo o texto. Serão estas marcas que formarão o que chamamos de uma “totalidade-mundo”, de acordo com Édouard Glissant. Isso ao explorar o que há de mais “preservado” na experiência humana em questão. Em outras palavras, através dessas composições conseguimos refletir e analisar a força existente do que é descrito sobre o cotidiano dos bailes ou mesmo um discurso a favor da liberação do corpo feminino, por exemplo.

Partindo dessa premissa, o ato poético se faz pela ampliação de uma “dimensão espiritual”, que pode ser percebida em tudo que é produzido nas letras. As palavras usadas são mais que representações fonéticas, mas um conjunto linguístico capaz de experienciar o que é humano e suas peculiaridades. Estabelecendo assim, um imaginário significativo para a criação artística em geral.

Para exemplificar essa dimensão espiritual, podemos utilizar como exemplo o “Rap da Felicidade”, dos mc's Cidinho e Doca, uma das duplas mais famosas no mundo do Funk brasileiro. Poderíamos dizer que a letra em questão se tornou um dos “grandes clássicos” do Batidão, já que foi uma das primeiras letras a fazer sucesso. Além disso, o “Rap da Cidade de Deus” ressalta o cotidiano dos bailes e das comunidades carentes, como é o caso do bairro carioca, entre outros lugares da cidade.

Do primeiro esforço de composição nasceu “Rap da Cidade de Deus”, um daqueles vários manifestos pelo fim da violência nos bailes, conclamando as galeras – várias, citadas nominalmente na letra – a dar as mãos. O refrão era marcante: “Cidade de Deus é o maior, maior barato/ e te pergunta. Pergunta: briga pra quê?/ pra quê/ se você for lá uma vezinha só/ você nunca mais vai esquecer. (ESSINGER, 2005: p. 143)

Dessa forma, a música da dupla põe em cheque as experiências de pessoas que residem nestes locais, criando um alerta para aqueles que não conhecem as suas dinâmicas. O refrão é feito em forma de um convite irrecusável: “*se você for lá uma vezinha só/ você nunca mais vai esquecer.*”. Esse convite é muito importante para toda a composição, já que é uma forma de apresentar tudo o que pode ser vivido no bairro, de acordo com o imaginário presente na letra. E, assim, será possível tensionar uma realidade que é apresentada, através de expressões que conseguem imprimir a situação mostrada na letra (os processos violentos que estavam acontecendo nos bailes), tornando-se um discurso totalmente útil.

Se tomarmos uma atenção especial neste refrão, podemos ver que as palavras utilizadas são as mesmas que são faladas no cotidiano de várias pessoas. Então, através dessas palavras, é que

serão constituídos o ritmo e as melodias, bem como ainda fazem muito dos sambistas que conhecemos atualmente. Na verdade, esse tipo de “procedimento” é bem anterior aos que são feitos pelos sambistas, mas de uma herança ibérica, indígena e africana, que são as nossas raízes, enquanto processo de formação nacional.

Alheios a qualquer formação escolar, de ordem musical ou literária, esses sambistas retiravam suas melodias e seus versos da própria fala cotidiana. Serviam-se das entonações que acompanham a linguagem oral e das expressões usadas em conversa. Tais recursos, aliás, já vinham das brincadeiras indígenas e dos rituais religiosos das primeiras levas dos negros que aqui chegaram. Com a influência ibérica e com o som das operetas e do teatro musicado que, bem ou mal, chegavam aos ouvidos desses hábeis criadores, suas práticas orais foram se tornando cada vez mais voltadas à diversão e aos assuntos do dia-a-dia. (TATIT, 2004: p. 34)

Portanto, a letra do *Rap da Cidade de Deus* vai usar essa influência na forma de uma cantiga de roda; porém uma cantiga remixada, por assim dizer. Aliás, esse Funk foi feito sob o ritmo da famosa cantiga popular “*Atirei o pau no gato*”. Todas as palavras são cadenciadas no mesmo ritmo da cantiga, em uma espécie de sample⁶⁸. Através desse sampleado é realmente criado um diálogo, que, de certa forma, insere vários tipos de heranças popular e oral. Ou seja, estamos falando de uma conjunção de artefatos culturais de matriz popular, como é o caso das cantigas de roda, que muitas vezes são aprendidas na infância.

Através da estrutura da cantiga nacional, podemos recuperar características das tradicionais cantigas ibéricas, por exemplo, quando pensamos que elas também aliam o texto poético às melodias: “*palavras cantadas*”. São estruturas que são pensadas através da melodia e do ritmo, e, conseqüentemente, se tornam mais fáceis de memorizar. Por esses e outros motivos, as cantigas foram e ainda são passadas de geração para geração, tornando-se algo muito importante para nossa cultura, ao também fazer parte da literatura popular. Câmara Cascudo (1972) reforça essas ideias sobre as cantigas infantis:

Música e letra são, em maior percentagem, portuguesas, e umas das rondas permanentes, na literatura oral brasileira, atestando a velha observação de que as cantigas infantis são mais difíceis de renovação porque as crianças permanecem conservadoras, repetindo as fases de cultura peculiares a esse ciclo cronológico. (p. 285)

68 São recortes de uma música (ou músicas) que é usado de base para uma formação de outra música, tornando-se uma forma de diálogo entre as partes.

Essas cantigas, como o “*Atirei o pau no gato*”, também são utilizadas para “ninar” crianças, por possuírem melodias simples e letras onomatopeicas; fator que podemos analisar no Funk em questão. Então, essas cantigas são concatenadas com o *Rap da Cidade de Deus*, ao também manter essa estrutura melódica simples e a letra carregada de recursos estilísticos, como a repetição de algumas palavras, a fim de acompanhar a música. No entanto, podemos dizer que há sim uma renovação (feita pelas batidas originárias do *Miami Bass*) na cantiga, quando associamos que esse Funk é uma “versão mais contemporânea” da mesma.

De posse dessa informação, o restante da letra também vai passar pelo mesmo processo estilístico, criando assim um diálogo e uma nova leitura entre as partes. O Funk em questão recupera uma tradição popular e folclórica, como é o caso das cirandas. Isso através de uma “mixagem” (mistura) de manifestações distintas, no entanto, ambas compartilham características que pensam e relativizam a oralidade e seus desdobramentos.

No Rap da Cidade de Deus, de maneira geral, é apreendido o histórico do Funk carioca e os processos de estigmatização do ritmo, em forma de uma crítica efetiva. No entanto, essa crítica vem “de dentro”, por assim dizer; isto é, a denúncia é feita por pessoas (MC's) que fazem parte do mundo funkeiro e também da vivência/ experiência na favela.

Então, o que é descrito na letra pode ser encarado como uma narração dos fatos cotidianos e talvez corriqueiros para essas pessoas, como uma crônica. O cronista (o MC), por sua vez, é capaz de contar essa história de maneira simples e espontânea, criando ou tentando estabelecer um diálogo com seus leitores.

Venho pedindo nesse rap então
 Liberdade, paz e amor no coração
 Divertindo (é) e animando
 Toda essa massa funkeira no salão
 (Falamos de quem?)
 Falamos da De Deus porque é uma área difamada
 E viemos dar um alô a toda rapaziada
 Sem essa de inimigo, sem essa de alemão
 Vamos juntar as forças pois somos irmãos
 (você)

Você briga no baile e eu te pergunto: por que?
 Tenho certeza, tu não sabe responder
 Já que tem tantas mulheres aí dentro do salão
 Pare de briga que não vale à pena não
 (vem com a gente)

(<http://www.vagalume.com.br/mcs-cidinho-e-doca/rap-da-cidade-de-deus.html>)

Essa “*conversa*” preza um convívio pacífico entre todas as pessoas que participam dos bailes e, conseqüentemente, passam pelas mesmas aflições e sofrimentos. Então, todas as forças reunidas serão suficientes, em tese, para resolver essa importante questão sobre os bailes e as comunidades. Essa união entre a “massa funkeira” será responsável pela criação de uma possível situação diferente nos bailes: o fim das brigas e da violência dentro dos ambientes que vivenciam de maneira efetiva o Funk.

Outro fator importante neste trecho é a forma que são colocadas as perguntas no texto, a fim de estimular uma possível participação dos interlocutores. Ao questionar os fatores que estão imbricados na realização dos bailes, os Mcs constroem um alerta sobre o imaginário funkeiro, através de expressões como “*Falamos de quem?*” e “*por quê?*”. Uma das formas que essas perguntas deverão ser respondidas é através das apresentações da música nos bailes, por exemplo; então, o público vai se “ocupar” dessa função. Portanto, a expressão “*vem com a gente*” consegue resumir muito bem essa construção, indicando o processo que só pode ser realizado pela coletividade, e, assim, produzindo um ato totalmente político⁶⁹ (no sentido aristotélico).

Partindo dessa premissa construída, o Funk de Cidinho e Doca consegue imprimir um imaginário condizente e realizável para os bailes que acontecem na cidade do Rio de Janeiro, ou mesmo em qualquer lugar do Brasil. Dessa forma, ao constituir esse imaginário, cria-se um novo tipo de discurso poético, conforme apontamos neste trabalho. O processo de significação, neste caso, é feito através de uma palavra que transmite uma “mensagem verbal potente” sobre o cotidiano das comunidades, principalmente a violência que ocorre dentro das festas.

Resumindo, o que vemos até então se trata talvez de uma possível “*Poética para diversidade*” (lembrando Édouard Glissant), ao insistir em uma temática literária que preza a “*propulsão do imaginário utópico de suas coletividades*” (p. 09), bem como aponta o autor.

Podemos dizer que o *Rap da Cidade de Deus* cumpre esse papel perfeitamente, ao permitir uma leitura com essa potência literária. Ou melhor, através dessa letra conseguimos explorar o que há de mais preservado no histórico do mundo do Funk Nacional, principalmente o carioca: as possíveis aflições de pessoas que presenciam diretamente a estrutura dos bailes e dos lugares que residem. Uma aflição que faz o coração de quem canta doer, tornando-se um ser cordial⁷⁰, como aquele que é movido por seus instintos viscerais.

De ver tanta violência meu coração até dói

69 A Política será pensada como um processo capaz de pensar o bem comum do coletivo na pólis (um modo de vida urbano), e assim, será constituída a “*felicidade humana*”, de acordo com o autor.

70 A noção de cordialidade vai ser pensada a partir dos ensinamentos de Sérgio Buarque de Holanda em “*Raízes do Brasil*” (1997).

(Eu) Mando um alô pro galerão de Niterói
 Alô segurança, vamos conscientizar
 Em vez de botar pra fora vocês querem espancar
 Mas não é por causa disso que vamos se revoltar
 Então vamos esse refrão cantar
 (Vamo lá!)

(<http://www.vagalume.com.br/mcs-cidinho-e-doca/rap-da-cidade-de-deus.html>)

Essa cordialidade (sentimento), por assim dizer, se tornará uma espécie de “mola propulsora” para a construção do ato coletivo a favor da paz nos bailes. Um ato que parte dos artistas e vai de encontro ao público, para uma construção de uma conscientização coletiva. O “alô” se torna esse alerta para essa construção. E o refrão, por sua vez, é o símbolo dessa construção política consciente.

Portanto, é válido ressaltar que Funks, como o da dupla em questão, são dotados, sim, de uma leitura literária competente e rica. Consequentemente, podem ser adequados ao que estamos chamando de poética. Esse é apenas um dos exemplos que serão trabalhados neste texto, a fim de confirmar a hipótese proposta. Tudo que foi colocado está relacionado ao que pensamos e analisamos como um ato poético.

Por isso, este trabalho pretende, mais que analisar algumas letras de Funks atuais, a criação de um imaginário poético sobre composições musicais contemporâneas, que são estereotipadas e estigmatizadas dentro de nosso país, conforme apontamos ao longo deste texto.

Trata-se, então, de um tipo de prática política por excelência, ao prezar o estudo de manifestações que ainda não são encaradas como quaisquer outras, principalmente em relação ao preconceito. Ou seja, quando falamos de uma Poética do Funk no contemporâneo, além de pensar em um trabalho que envolve a literatura, também associamos um olhar sobre a sociedade atual (em específico a juiz-forana) com suas diferentes identidades envolvidas.

Será justamente essa contemporaneidade, que tanto mencionamos, o pano de fundo para a construção de uma nova forma de encarar as manifestações culturais (como o Funk Nacional), em sua maior plenitude. Ou seja, trata-se de encarar as tais manifestações sem qualquer juízo antecipado, apenas observando e analisando o que é de real importância, seja para valorizá-lo ou mesmo criticá-lo.

Em outras palavras, o que se pretendeu até então foi demonstrar que o texto poético pode abarcar diversas características, além das convencionais. A Poesia é um tipo de arte que reflete a vida através da palavra; deve ser uma instância artística capaz de refletir as peculiaridades do ser humano.

Portanto, este capítulo servirá de base para a construção do próximo, ao propor teoricamente a estrutura da poética e seus desdobramentos. Conseqüentemente, será este o “apoio” necessário para traçar as poéticas existentes nas composições de artistas do mundo do Funk, residentes na cidade mineira de Juiz de Fora.

Com isso, pretendemos fazer um pequeno levantamento do ritmo na cidade, bem como da cena musical juiz-forana como um todo. Este fato se torna novo dentro da academia, já que a bibliografia sobre o tema é muito escassa; há pouquíssimos estudos na área.

Acredito que este passo pode ser muito importante para uma construção coletiva, já que pode influenciar outras pessoas a trilharem caminhos parecidos dentro do meio acadêmico, em especial na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Os trabalhos de pesquisa, a meu ver, devem refletir as experiências que realizamos e vivemos em nosso dia a dia; portanto, devem tornar-se “produtos políticos”. A Universidade deve ser um dos meios para discutir coisas que “abalam” a nossa sociedade, coisas que a fazem dinâmica e contraditória, conforme já apontou Giorgio Agamben. Digo abalar, nos seus mais variados sentidos.

Então, hoje é necessário entender como a cidade de Juiz de Fora tem se estruturado musicalmente, principalmente em relação ao Funk. É necessário buscar as raízes que formaram o repertório da Manchester Mineira (nome dado a cidade na época de seu crescimento industrial) durante anos: desde os sambas criados no antigo Café Tropical (um importante bar) até os bailes que são feitos semanalmente na cidade.

Juiz de Fora se tornou um lugar com uma importante veiculação, não somente de músicas, mas de costumes e tradições. A cidade se transformou um em celeiro de grandes talentos, nos mais diversos estilos: Samba, Rock, MPB, RAP e também no Funk. Podemos dizer que a mesma tem contribuído para o cenário musical nacional, de maneira efetiva.

Dessa forma, a temática apresentada neste capítulo (conforme foi mencionado) servirá de aporte para a construção dessa Juiz de Fora; a fim de pensar e refletir quais seriam as possíveis poéticas relacionadas ao contexto musical da cidade. Ou seja, vamos analisar os possíveis imaginários construídos dentro do mundo do Funk juiz-forano: suas origens e seus grandes personagens ou personalidades. Então, vamos lá!

CAPÍTULO 4 – A cena musical de Juiz de Fora

Para falar do cenário musical de Juiz de Fora, é necessário fazer um panorama extenso de sua história, buscando as possíveis origens do Funk atual ou as influências que marcaram e formaram o estilo. A cidade passou e ainda passa por um grande processo de transformação, em relação ao mundo da música, já que existem diversos ritmos “convivendo” em um único lugar. Consequentemente, houve uma ressignificação da importância da música em todo o território juiz-forano.

No entanto, antes de analisar essas questões do mundo musical, é importante falar alguns dados geográficos da cidade, que ajudarão indiretamente nesta leitura.

A cidade de Juiz de Fora foi fundada em 31 de maio de 1850 e faz parte da chamada Zona da Mata mineira. Região, esta, muito próxima ao Rio de Janeiro, o que facilitará um diálogo enorme entre os lugares. Com um extenso território, a cidade tem a quarta maior população do estado de Minas Gerais: mais de quinhentas mil pessoas.



Figura 20⁷¹

Conhecida como a Manchester Mineira⁷², a cidade se tornou um dos mais importantes polos econômicos, políticos e culturais da região. A mesma faz divisa com 33 cidades menores, que mantêm um grande trânsito entre os municípios.

Hoje, Juiz de Fora se transformou em um lugar que “fornece” empregos⁷³ a uma parte

71 Imagem extraída de http://pt.wikipedia.org/wiki/Juiz_de_Fora,

72 Nome inspirado na cidade inglesa, que é um importante centro industrial e econômico europeu. Esta nomenclatura foi dada devido sua expansão pioneira na indústria no século XX, tornando-se um dos municípios mais importantes de Minas Gerais.

73 Atualmente, os empregos, na maior parte, são geridos no setor de serviços. Outra parte dos empregos gerados na

da população dessas cidades próximas; o mesmo acontece em outros setores, como na educação⁷⁴ e na saúde⁷⁵. Ou seja, o município é um centro de oportunidades não somente para seus habitantes, mas os de toda grande Zona da Mata. Por conseguinte, além da população que nasceu e reside na cidade, existe um grande número de pessoas que transitam todos os dias nas ruas de Juiz de Fora. Com esse trânsito, várias identidades, costumes e ideias também estão em pleno contato, desconstrução e desenvolvimento.

Então, Juiz de Fora, que é cortada pela BR-040 (uma das mais importantes rodovias brasileiras), mantém uma forte ligação com vários lugares e culturas diferentes. Será justamente através dessa rodovia que a cidade criará ligações profundas com o Rio Janeiro, principalmente a capital de mesmo nome. Essa informação faz tanto sentido, que há várias brincadeiras entre as duas cidades.

Há quem diga que Juiz de Fora é a cidade mais carioca fora do estado do Rio de Janeiro, ou mesmo que seus habitantes seriam “*cariocas do brejo*”⁷⁶, ou que seu território fosse parte do litoral brasileiro, também com praias (lembrando que a cidade se localiza no interior de um estado que não possui praias). Existiriam, então, proximidades que vão além da física e geográfica, mas de afinidades que constroem o jeito de ser do juiz-forano. A influência do Rio é enorme, desde a proximidade até na escolha de times de futebol, principalmente Flamengo, Vasco, Botafogo e Fluminense.

Uma possível “juizforaneidade” seria constituída através de um hibridismo, por assim dizer. De acordo com Christina Ferraz Musse, em “*Imprensa, Cultural e Imaginário Urbano-Exercício de memória sobre os anos 60/70 em Juiz de Fora*” (2008), essa juizforaneidade seria um resultado de um ser mineiro em fronteira.

Ao falar de um discurso identitário fundador, ser juiz-forano se tornaria uma denominação híbrida, que não acompanharia a noção de “mineiridade”. Fato que é explicado pela história da cidade, que não manteve ligações econômicas e políticas com a capital do estado: Belo Horizonte.

Juiz de Fora não se identifica com o perfil de “mineiridade”, por razões de

cidade na área da indústria, principalmente nos ramos da metalurgia e automobilísticos.

74 A cidade tem importantes instituições de ensino, principalmente superior, como a Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e outros cursos superiores particulares. Estes cursos “abrigam” vários alunos de cidades vizinhas. O mesmo acontece em relação aos cursos técnicos e profissionalizantes.

75 A cidade se tornou um polo que gere o sistema de saúde pública da região; sendo assim algumas consultas “especializadas” e intervenções cirúrgicas são realizadas na mesma, já que muitos municípios não possuem aparato necessário para execução da mesma.

76 Além da proximidade (cultural e geográfica) entre as duas cidades, a expressão “carioca do brejo” se dá pelo fato que parte de Juiz de Fora estaria realmente em um brejo, ou seja, um terreno alagado. Daí surgiu, a brincadeira com os habitantes da cidade.

ordem cronológica, já que é cidade criada em meados do século XIX, após o esgotamento do ciclo do ouro, como também políticas, por ter sido colocada à margem das decisões de criação de uma nova capital: Belo Horizonte. O sentimento da “mineiridade”, por sua vez, também deve ser analisado dentro de uma perspectiva discursiva, já que não é algo natural ou que tenha a ver com uma essência. (MUSSE, 2008: p. 36)

Então, de posse dessa premissa, podemos reconhecer que a identidade juiz-forana é resultado de inúmeras fontes, quer sejam elas mineiras ou cariocas. De fato, o que minimamente concluímos disso tudo é que há uma desconstrução de um mito identitário, para dar lugar a uma ideia de desterritorialização, ao não empreendermos noção fixa de pertencimento, bem como aponta a autora.

Mais que isso, o que parece ocorrer é a desterritorialização, sendo cada vez mais difícil resgatar a noção de pertencimento, compartilhamento, compromisso. As cidades, entre elas, Juiz de Fora, perderam a velha e sólida identidade, o ethos das relações cotidianas, permeadas pelas lembranças, pela memória, pelo convívio. Enquanto isso, o planejamento urbano sistematizado sobre dados frios e estatísticos parece não responder aos anseios dos cidadãos que não mais se reconhecem. (MUSSE, 2008: p. 39)

Portanto, a ideia apreendida de “ser de Juiz de Fora” se baseia em questões, de certa forma, contemporâneas, já que uma linearidade e fixidez nas identidades não poderão ser encontradas. Voltando ao que já foi mencionado neste trabalho, estaríamos falando de identidades múltiplas, híbridas e, talvez, paradoxais. Realmente estamos diante de uma “*pluralidade de contextos enunciativos*”, retomando as considerações feitas por Homi K. Bhabha (2011).

A partir daí, a memória identitária vai ser construída através de vários lugares, ou de lugar nenhum, se pensarmos em algo linear. As “cartografias urbanas imaginárias” juiz-foranas são resultantes de uma “terceira margem⁷⁷” interpretativa, pois são concebidas por meio de hipóteses que fazem parte deste nosso tempo e espaço quebrados.

Para retomarmos, Juiz de Fora é, de fato, um lugar de lugares, sempre pensada nos plurais. Isso também repercutirá na vida cultural da cidade, que será o resultado dessa diversidade de pensamentos. Atualmente, é possível encontrar uma variedade de manifestações culturais, que se misturam e se recriam.

Em relação a música, estilos como: Samba e Rock, Sertanejo e Funk, MPB e Forró, entre outros, estão muito presentes no cotidiano das pessoas, bem como na vida noturna do

⁷⁷ A expressão utilizada retoma o de conto João Guimarães Rosa de mesmo nome, presente no livro *Primeiras Estórias* (1962).

município. Podemos dizer que, atualmente, a cidade abriga vários tipos de músicas e públicos. Ambos formam essa tal juizforaneidade.

No entanto, antes de analisar a conjuntura musical da Manchester Mineira, inicialmente faremos uma pequena leitura do papel das artes na cidade, destacando as Literaturas; sem esquecer dos fatos históricos que foram fundamentais para o “surgimento” ou mesmo “advento” das artes juiz-foranas. Além disso, neste momento, será através da análise histórica que conferiremos uma leitura mais detalhada da situação vivida por Juiz de Fora.

Entre o final do século XIX e o início do XX, a cidade foi colocada como o grande centro cultural do estado, já que foi considerada o lugar mais cosmopolita da época. Outro fator seria que a mesma não “participou” diretamente da cultura tida como colonial. Neste período, Juiz de Fora estava afastada do centro de poder colonial (representado por cidades como Ouro Preto, São João Del-rei e Barbacena, por exemplo) de todas as decisões políticas e econômicas de Minas Gerais.

A cidade ganharia proporção econômica apenas no século XIX, com a introdução da cultura do café na região, que se expandiu em todo Vale do Paraíba. Antes disso, a mesma passara por importantes transformações, em relação ao planejamento e a ordenação do futuro espaço urbano juiz-forano, em parte criado por Henrique Halfeld⁷⁸, a partir de meados de 1840.

Essa ordenação foi caracterizada por uma interessante (no sentido de ser válida e não tão benéfica) ocupação do território, ao excluir muitos lugares de resistência quilombola, por exemplo. Vale ressaltar que, a região onde foi construída a cidade, era um importante reduto negro, com várias fazendas com escravos; o que na época gerou um grande estado de tensão na região. Não havia mais condições de manter um sistema tão explorador e humilhante quanto o escravocrata.

O comportamento de resistência era comum aos escravos. Juiz de Fora era uma cidade com grandes fazendas produtoras de café. Reunia um grande número de escravos, não só nas fazendas do município, como no próprio centro urbano. De acordo com as fontes e as pesquisas feitas para a cidade, não foram encontrados indícios de formação de quilombos em Juiz de Fora. No entanto, os atos criminosos foram muitos. Os processos criminais constituem uma importante fonte de pesquisa histórica, pois através deles encontramos os diversos tipos de crimes cometidos, as pessoas com as quais os réus se relacionavam, bem como as motivações que levavam a tal ato. (OLIVEIRA, 2011: p. 36)

78 Engenheiro alemão, radicado no Brasil que residiu nas Minas Gerais no início do século XIX. Por muito tempo, foi considerado o fundador de Juiz de Fora, fama em parte dada pelo trabalho de urbanização feito na cidade. Além disso, foi um dos responsáveis pela criação da estrada, que ligava a capital Vila Rica (atual Ouro Preto) a Paraíba, divisa com o Rio Janeiro; fato que propiciou a criação da cidade de Juiz de Fora.

A premissa apresentada acima é muito importante para a composição do que chamamos de Juiz de Fora, bem como a constituição musical dessas terras. A presença negra marcará profundamente a musicalidade juiz-forana, desde os primeiros batuques, passando pelo samba e chegando aos recentes Funk e Rap. Será essa resistência a responsável por uma mistura intrigante, tal como achamos aqui.

No entanto, voltando a essa rápida leitura histórica de Juiz de Fora, as transformações ocorridas no território em questão foram cruciais para seu desenvolvimento e expansão: cada vez mais, a população crescia e a economia aquecia. Com isso, a cidade passou a despertar o interesse de uma recente “burguesia recente⁷⁹”, que também estava se desenvolvendo. Dentre eles, estava o engenheiro Mariano Procópio Ferreira Lage, que estava fascinado com o crescimento do município e as novidades tecnológicas, a partir de então “*construiria em Juiz de Fora a mais moderna estrada macadamizada⁸⁰ da América do Sul, onde ele pretendia implantar o sistema de cobrança de pedágios.*” (MUSSE, 2008: p. 73).

Através da construção dessas estradas, os municípios criados no século XIX começaram a se expandir em todas as direções. Consequentemente, os hábitos dos moradores também se transformaram, criando uma noção de modernidade na formação dessas cidades. Juiz de Fora, por sua vez, passou de um pequeno povoado à cidade mais importante da região, modificando a mentalidade das pessoas. Isso possibilitou que a cidade se tornasse um grande polo comercial da época.

Juiz de Fora se transforma, como ponto terminal mais importante via de comunicação da Província, no local de passagem obrigatória entre Minas e Rio de Janeiro, no núcleo mais dinâmico da Zona da Mata e polarizador de uma vasta região de Minas e parte de Goiás. (GIROLETTI, 1988: p. 41)

Esse destaque vai interferir em todas as facetas da recente sociedade juiz-forana, as “reformas” realizadas vão propiciar um grande processo de urbanização e de arrecadação de impostos. A cada dia, Juiz de Fora ganhava ares de um lugar avançado, um tipo de metrópole para todas as outras que estavam ao seu redor.

Em tese, inúmeros fatores contribuía para que essa situação ocorresse efetivamente: Um exemplo seriam os crescentes investimentos bancários nesta então “pacata” cidadezinha, que foram necessários para a criação da primeira usina hidrelétrica da América Latina em 1889: Usina de Marmelos⁸¹. A cafeicultura, por sua vez, ainda estava presente no município, mantendo assim, os

⁷⁹ Vale ressaltar que a expressão utilizada foi retirada de MUSSE (2008).

⁸⁰ Ainda de acordo com Christina Musse, o macadame era um tipo de mistura de cascalho e piche, que era utilizada para cobrir o leito das estradas.

⁸¹ A usina de Marmelos foi idealizada por Bernardo Mascarenhas, um importante empreendedor da época, tornando-

donos das fazendas em uma situação confortável até 1929, quando ocorreu a grande crise que atingiria não somente Juiz de Fora mas o mundo inteiro.

É válido ressaltar que, antes disso, um fato foi muito importante para formação social de Juiz de Fora. É conhecido de todos que em 1888 seria “decretada” a “liberdade” dos negros que permaneciam escravizados – a famosa Lei Áurea. A partir dessa “libertação dos escravos”, não somente a cidade, mas todo o país, passaria por uma transformação. Com isso, os centros urbanos tomariam uma outra forma de desenho; em Juiz de Fora não seria muito diferente: a massa de mão de obra escrava se tornaria assalariada (mesmo sabendo que esse caminho não era tão fácil como a descrição feita). No entanto, será a partir dessa mudança uma das grandes entradas para uma leitura da música juiz-forana; e através da matriz afro é que conseguiremos chegar até o Funk atual, sem esquecer, antes disso, o samba e outros estilos.

E será essa a entrada propícia para começarmos a pensar sobre a vida cultural da cidade mais concretamente, o seu mundo musical. O que foi descrito até então, também é de extrema importância para essa pequena composição que chamamos de Juiz de Fora, pois a música desta cidade é resultado de todas as experiências vividas por pessoas de várias épocas e também lugares.

Para suscitar melhor essa premissa, os autores Carlos Décio Mostaro, João Medeiros Filho e Roberto Faria de Medeiros conseguem traduzir perfeitamente essa Juiz de Fora, contraditória e completamente musical, no prefácio do livro de 1977: “*História Recente da Música Popular em Juiz de Fora*”. Ouso reproduzi-lo por inteiro, para que dessa forma possamos analisar a estrutura musical da cidade, mesmo que o texto seja posterior ao final do século XIX.

A guerra acabou.

A cidade, tomada de assalto pela euforia da (como de resto o país), acata a ordem do rei (este, quem sabe, irmão sol, irmã lua) e ordena madrugadas serenas para as serenatas, água clara nas germânicas cervejas e liberdade total para os violões vadios.

JF, uma cidade aberta, repele as sombras do obscurantismo e conclama seus súditos a cumprir o itinerário, não interrompido mas de visíveis percalços, da música popular brasileira.

Caminhos novos para o caminho novo, 1945. Uma retomada, longe os atalhos de todo o seu poder criativo então cerceado pelo medo e a incerteza.

Nos botequins, os boletins de guerra, ouvidos em silêncio, são substituídos por músicas esperançosas e programas humorísticos.

Há uma canção única nas bocas, um riso nos olhos de todos.

A porta-estandarte refaz o bordado da bandeira da escola, o poeta escreve no branco do jornal a rima definitiva do verso, o compositor arrisca uma invenção na melodia do samba, o músico tira a poeira de partituras esquecidas, os gatos são cautelosos nos telhados porque percebem a necessidade de tamborins, e o baliza do rancho antigo reencontra o leque e a leveza perdidos.

O povo na rua assiste, participa e dança os alegres tempos da aurora.

Como se fossem trinta anos nessa noite.

Ainda sujeita a hiatos, omissões e surpresas. Um dia azul não se pode fotografar todo dia. Precisa de sonhos, voar no espaço e, principalmente, de assumir verdades dos anônimos, esquecidos, que são os verdadeiros fazedores de estória/história.

Um livro é um ato de coragem porque não anônimo. Vale mais o contato, som temporal, do que os sortilégios do acaso. Vamos em frente. A cidade, o alcaide, o frade. Nada justifica a inércia, se, por acaso, o sol parar de vez.

A guerra acabou.

A música popular brasileira se recusa a contemplar o vale dos caídos. (p. 11)

Essa JF é descrita como um lugar influenciado por várias fontes, justamente por sua formação histórica. É uma cidade que tenta construir algo novo no mundo musical; o novo que é resultado de “composições do passado”. Realmente, foi e ainda é uma cidade aberta a diferentes manifestações culturais, desde a época dos ranchos, das primeiras escolas de samba (Turunas do Riachuelo e Feliz Lembrança), os blocos, as batalhas de confetes nas principais ruas do centro, o Jazz e a Bossa Nova, as antigas e as novas bandas de Rock, os Encontros de Mc's e, finalmente, o Funk.

Essa Manchester Mineira musical se formou, em parte, nos botequins e nas noites. Como exemplo, tem-se o bar Café Tropical, que foi um dos lugares que mais reuniu os músicos juiz-foranos. Podemos considerar, então, que Juiz de Fora (a exemplo da cidade do Rio de Janeiro) se tornou um lugar de grande boemia, se criando e recriando a cada noite.

Dessa forma, estamos construindo um sonho, que se faz por novos “boletins”, que talvez não mais seriam de guerra, mas de uma situação distinta que se instala na cidade, que privilegia essa mistura. Então, para fazer uma leitura eficiente desse locus enunciativo, é necessário reconhecer que a música em Juiz de Fora, hoje, é resultado de várias apreensões de mundo e de pensamentos. Se podemos falar atualmente em uma música juiz-forana, esta se desenvolveu, principalmente, durante o século XX.

Para esta pequena análise inicial sobre o mundo musical de Juiz de Fora, é importante fazer um panorama desta, levando em conta a sua formação histórica e social, bem como estamos demonstrando neste texto. Será através da história, que poderemos conceber um ideário musical consistente, para então iniciar as questões sobre o Funk na cidade, conseqüentemente, a construção de uma poética funkeira nestas terras. Para isso, será necessário voltar às origens, que também formaram o projeto de modernização iniciado na cidade, no século XIX, conforme já mencionamos neste trabalho.

É válido ressaltar que esse projeto de modernização será responsável pela expansão das “*instituições culturais*” na cidade, bem como aponta Maraliz de Castro Vieira Christo em a “*Europa dos Pobres – a belle-époque mineira*” (1994):

Faz parte de um projeto de modernização patrocinado pelos fazendeiros e industriais, que visa satisfazer à necessidade de um maior controle sobre o espaço urbano e população. É indispensável um plano de modernização que forneça uma infraestrutura capaz de suscitar o desenvolvimento industrial. Neste momento, os jornais, as escolas, os teatros, as instituições culturais... tem o papel de, além de formar os trabalhadores e quadros burocráticos, incutir na opinião pública de “civilizar-se”. (p. 1)

A partir da premissa apresentada, podemos entender que a cultura vai responder a um processo iniciado na urbanização de “JF”, pois seria um dos fatores importante para que a cidade ganhasse realmente o status de centro cultural para a região. Foram criados uma série de mecanismos para que isso ocorresse, como o incentivo de meios intelectuais para que a cultura se desenvolvesse: a criação de escolas, teatros, rádios. Para que Juiz de Fora fosse considerada uma grande cidade, deveria oferecer oportunidades para que seus habitantes pudessem, também, se divertirem.

Então, ao mesmo tempo que são oferecidas formas distintas de cultura à população na época, também havia um controle disfarçado, o que favorece a limitação de manifestações culturais no “meio oficial”. Conseqüentemente, propiciou o aparecimento de outras manifestações, que ainda não beiravam a oficialidade. Foram privilegiadas formas de culturas que fossem próximas as feitas na Europa, já que era um dos espelhos da formação urbanística da cidade. É válido ressaltar que a estrutura urbanística e arquitetônica do município, principalmente do centro e dos bairros próximos, foi feita a base neoclássica.

Havia (e ainda há, não sejamos ingênuos) divertimentos diferentes para as classes sociais da sociedade juiz-forana da época. Pobres e ricos, até então, não compartilhavam os mesmos lugares ou as mesmas atrações.

As festas barrocas aqui são esquecidas. Enquanto os trabalhadores iam aos circos de cavalinhas, cervejarias e piqueniques do 1º de maio, a elite se divertia nos teatros e saraus, em visitas às fazendas, “jogando florete [...] caçando macuco, de paletó e boné de veludo, [...] atirando aos pratos, aos pombos” ou em “viagens frequentes ao Rio de Janeiro – onde muito se podia.” (CHRISTO, 1994: p. 14).⁸²

Dessa maneira, a construção do que chamamos de cultura será feita por dois (ou mais) vieses distintos: dos trabalhadores e das elites da época. Toda Juiz de Fora passaria por

82 A autora faz referência à obra “Baú de ossos” (1983), do poeta juiz-forano Pedro Nava.

transformações constantes, ao passo que o tempo vai passando. Principalmente, em relação às produções musicais aqui produzidas, que serão resultantes dessa dividida cena, ao também tentar responder ao processo de modernização, conforme descrevemos neste trabalho.

A música foi e ainda é um dos “instrumentos eficientes” para se pensar a conjuntura social da cidade; através dela foi possível conceber um imaginário condizente ao histórico da grande “Manchester Mineira”. Então, conceber esse imaginário, através da oralidade, não será uma tarefa fácil, já que não existe um aporte bibliográfico extenso em relação ao tema. A pesquisa acadêmica do mundo musical de Juiz de Fora é muito pequena, poderia dizer que é quase inexistente. Agora se falamos de um estudo do mundo do Funk na cidade, o problema (usado também no sentido positivo) se torna ainda maior. Poderíamos contar nos dedos os trabalhos feitos com temas como este dentro da academia, principalmente em uma Faculdade de Letras de uma instituição pública, como é o caso da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Por isso, tudo o que aqui for feito será tomado como um dos primeiros passos para a construção de outros futuros textos e/ou trabalhos, que contemplem essa temática. Dessa maneira, os riscos estarão mais próximos desta composição, já que há poucos textos que façam diálogos contemporâneos sobre o tema. Falar de Funk em Juiz de Fora ou melhor de uma Poética Funqueira em Juiz de Fora, principalmente na academia, ainda é um assunto muito complexo, pois existem várias lacunas interpretativas que impedem uma leitura mais abrangente. Além disso, o Funk é um assunto relativamente novo dentro das estruturas das universidades, ou mesmo um despreparo por parte das mesmas.

Antes disso, a conjuntura musical juiz-forana é explicada por várias pontes de leitura, conforme já mencionado. No entanto, os estudos sobre essa variedade também são escassos. Para justificar essa premissa, existe uma única obra escrita que tentou descrever a música popular de forma mais ampla, foi a “*História Recente da Música Popular em Juiz de Fora*” feita por Carlos Décio Mostaro, João Medeiros Filho e Roberto Faria de Medeiros. Vale ressaltar que esta obra é do ano de 1977; portanto, a mesma contempla as manifestações musicais até esta data. Tudo que foi produzido após não tem um estudo direcionado exclusivamente para o assunto. Ou seja, são mais de 30 anos que não são feitas obras escritas com o mesmo direcionamento. Existem sim, alguns artigos que tentam minimizar essa importante lacuna.

Um deles é o artigo “*Memória de Músicos – A trajetória da música popular em Juiz de Fora*” (2012), produzido por Adriano Amaral Vidigal, Bruno Tuler Perone, Edson Leão Ferenzini e Ricardo Aguiar Campos, todos da UFJF. O artigo, em questão, ressalta a mesma preocupação com a cena acadêmica juiz-forana, justamente com essa falta de pesquisas no meio e a importância da obra feita na década de 70.

A única obra escrita sobre a música popular e sobre o carnaval em Juiz de Fora a História Recente da Música Popular em Juiz de Fora: (1945 a 1975), de Carlos Décio Mostaro, João Medeiros Filho e Roberto Faria de Medeiros. Idealizado pelos autores e englobando também outros momentos da produção musical juizforana, a obra apresenta praticamente uma colagem de diversas entrevistas sem a preocupação de realizarem uma análise profunda do tema. Segundo a definição dos próprios autores, o livro não é uma obra de pesquisadores (...)

Contudo, esta ausência de pesquisas sobre a história da música em Juiz de Fora pode ser fruto também das dificuldades do próprio tema e/ou objeto. Este problema já foi apontado por José Vinci de Moraes, um dos pesquisadores da história da música, que discutiu as dificuldades do estudo das relações entre música, história e produção de conhecimento, que acabam impondo obstáculos a diálogo dos estudos da música, erudita ou popular, com a historiografia em renovação dos anos de 1970. (Moraes, 2000: 205). (CAMPOS; FERENZINI; PERONE; VIDIGAL, 2012: p. 2)

Dessa maneira, o único caminho a seguir é o descrito no texto, para que assim seja possível dar uma continuidade compatível com a realidade musical da cidade. Retomo dizer que a análise histórica é muito importante (conforme foi colocado anteriormente), pois dará algumas respostas para que se entenda essa cena da música popular, chegando ao Funk.

Então, para iniciar essa trajetória, é importante voltar a algumas considerações que estão presentes no texto dos anos de 1970, que darão base para a construção deste texto, que pretende refletir a música feita no século XXI.

Inicialmente, é válido entender que a música de Juiz de Fora é marcada por um movimento coletivo interessante. Ela é resultado de várias manifestações, que foram e são muito importantes para toda a história da cidade. O presente musical da “Europa dos Pobres⁸³” é explicado por seu grandioso passado.

Contudo, torna-se imprescindível uma rápida retrospectiva – um flash back dos anos anteriores a 1945. Sabe-se que a composição propriamente dita não havia. Algumas manifestações isoladas ainda podem ser consideradas válidas – os remanescentes negros, filhos de escravos, através do lundu, assim como os cantadores rurais desafiando desafios nas carretilhas do abecedário, o calango. Na cidade do maxixe, a embolada e o novíssimo samba. Nas mansões aristocráticas os saraus deixavam de lado os minuetos e as contradanças com músicas estrangeiras, e admitiam, em seus círculos fechadíssimos, gêneros musicais do povo, até então proscritos e mesmo considerados indecorosos. Caminhava o início do século lentamente quando o aparecimento de fatos novos (craque de 29, radicais mudanças sociopolíticas, etc) ensinou outras atitudes de comportamento. As famílias acompanhavam seus filhos aos ensaios da tradicional banda Euterpe Mineira: os Ranchos

83 Outro termo para referir a cidade de Juiz de Fora, utilizado por Maraliz de Castro Vieira Christo em “*Europa dos Pobres – a belle époque mineira*” (1994).

Quem São Eles – ligado intrinsecamente ao Tupynambás Foot-Ball Club – e Rouxinóis, em suas cores amarelo e roxo, por sua vez uma filial do Tupy Foot-Ball Club, enchem os olhos de todos com seus balizas e mestres-salas. Vale registrar nesse último Rancho a grande criatividade de pintor Antônio Cândido na execução de carros alegóricos, bem como a efetiva participação da família Altomar, tendo à frente o chefe do clã, Francisco. Ainda desfilavam pelas ruas de JF, os Ranchos Caprichosos da Folia e Aventureiros. (MEDEIROS; MEDEIROS FILHO; MOSTARO, 1977: p. 17)

A partir da premissa apresentada acima, já conseguimos fazer uma leitura de como foi realizada a estrutura musical da cidade. Ela é formada por diferentes heranças, destacando a presença negra, a nordestina e a rural, bem como é marcado por “músicas estrangeiras”, principalmente de origem europeia. JF é um lugar propício para que essas manifestações apareçam; é um misto de influências que formaram e formam a música brasileira. Estas foram se desenhando através dos “fatos novos” que ocorreram, e são fundamentais para sua realização.

A história musical da cidade passou por várias constantes, com a criação das primeiras escolas de sambas no estado de Minas Gerais – Turunas do Riachuelo (1934) e a Feliz Lembrança (1939). Ambas foram fundamentais para toda a estrutura da musicalidade juiz-forana, ao estabelecerem novas conjunturas artísticas. Novos cantores e compositores (como Alfredo Toschi, José Oceano Soares, Ministrinho, Nelson Silva e muitos outros nomes) ganharam destaque no cenário do município; conseqüentemente, houve mais diálogos, mais trocas e inovações no plano artístico. Algumas canções, por sua vez, também se tornaram verdadeiros clássicos populares, não só dentro da cidade, mas em todo o país.

Para exemplificar, poderíamos utilizar a música “Se eu fosse feliz”, de Juquita, Djalma Carvalho e B.O., que ganhou uma importante notoriedade dentro de JF, da região e do restante do território brasileiro, tornando-se um verdadeiro hino para a cidade. Ela fez parte do carnaval, de 1949, da escola Feliz Lembrança; além disso, a música foi e ainda é um dos sambas-enredos mais famosos da folia juiz-forana.

De acordo com um dos compositores, Djalma Carvalho, em uma das entrevistas feitas por João Medeiros Filho e seus companheiros, a letra teria sido feita em um bar conhecido da época – o Café Glória – que se localizava perto da Praça da Estação⁸⁴. Djalma aponta que a letra foi concebida por várias mãos e várias cabeças, um perfeito trabalho coletivo (uma questão que ainda é muito presente em alguns Funks de hoje):

84 A Praça Doutor João Penido é mais conhecida como Praça da Estação, se localiza na parte baixa da Rua Halfeld, no centro da cidade. Ainda hoje, região onde essa praça localiza preserva prédios com uma arquitetura do final do século XIX e início do século XX.

“Se eu fosse feliz” tem uma história bem longa. Além dos autores que tem o seu nome na gravação, autoria, ele tem outros elementos. Quando me apareceu a letra, foi no café Glória, lá perto da Estação, às 8 horas da noite, e quem tinha começado o samba eram: B.O, o Juquita, o Francisco Silva (Sarrafo) e o Bilico. Me deram a primeira parte. Eu tinha que fazer uma viagem a negócios, fui lá pra São Mateus pegar uma condução, e fiquei em frente da Igreja. Ouvi o órgão executando a missa. Com o fluído daquela melodia, saiu a segunda parte do “Se eu fosse feliz”. Fiz alguns concertos, cortei alguma coisa da primeira parte. No dia seguinte tinha ensaio da Escola, e eu tinha que ensaiar o pessoal. Chamei uns elementos pra me ajudarem no samba e não foi preciso mais nada. Na hora de escolher os autores, para colocar na programação, eu cheguei ao Juquita e falei: quem são os autores? B.O, Juquita e Djalma. (MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977: p. 76/77)

Então, poderíamos dizer que para a criação de “Se eu fosse feliz” foi necessário a utilização de um sample, como o RAP e o próprio Funk. O som de um órgão (lembrando que é um instrumento muito utilizado na música clássica e sacra) que serviu de base para a construção de um samba. Dois ritmos se juntaram para pensar em uma “busca pela felicidade” na Juiz de Fora dos anos 1940, por assim dizer.

A música em questão pode ser encarada como um hino sobre uma possível conquista pela felicidade. Toda a composição é feita através de hipóteses, pensamentos de como seria a vida se (somente se) existisse uma felicidade plena na vida deste sujeito. Essa felicidade plena só poderia ser repleta de bebidas, amores e muita música. Além disso, são colocadas em contradição a vida sonhada por este cavalheiro boêmio e a sua dura realidade (a seu ver).

Ah, se eu fosse feliz
Pra poder sorrir e cantar
Beber... e aquela mulher amar
O destino não quis
Tenho que me conformar
A vida é tão boa
Pra quem tem o seu amor
Sou a tristeza em pessoa
Vou chorando a minha dor
Perguntei ao onipotente
Meu Deus, que mal eu fiz?
Vejo tanta felicidade
E eu não sou feliz...
(1949)

Dessa forma, a música, de Djalma, Juquita e B.O., consegue fazer um misto de sonhos, desejos e experiências vividas por este sujeito. No entanto, a culpa por todas as “infelicidades” é atribuída à entidade divina, não as suas ações. O que restaria dessa problemática é o destino e a conformação; ou seja, há uma impotência para superar a situação instalada.

Portanto, “Se eu fosse feliz” tornou-se realmente um grande clássico popular, participando diretamente da história de Juiz de Fora. Hoje, no século XXI, ela é lembrada nas rodas de sambas ou em shows em novos botequins. Além disso, a mesma influenciou a produção de outros sambas mais atuais e várias músicas dos mais diversos estilos.

É importante entender que a música juiz-forana, no geral, é concebida por diversas matrizes, que vão se complementando durante os anos. O Samba vai ser uma das portas de entradas para realizarmos uma futura leitura eficiente do Funk. Através dele, vários cantores e compositores conseguiram destaque no cenário musical do município; além disso, propiciou uma expansão do próprio estilo e de outros, ganhando uma dimensão jamais imaginada até então.

Sociologicamente, sabe-se que o advento das Escolas de Samba, um tipo de agremiação carnavalesca diferente das existentes nos anos 30, deveu-se a uma necessidade popular de manifestação coletiva. As grandes Sociedades (préstitos), os Ranchos e os Clubes, nem sempre admitiam em suas fileiras ou quadro pessoas que fossem de classes sociais menos favorecidas. E sendo os grupos de sambistas ainda vistos na época com olhos bastante repressivos, principalmente por parte das autoridades policiais, porque permitiam uma certa promiscuidade com pessoas de má fama, nada mais natural do que se tentar, espontaneamente, uma oficialização daqueles anônimos núcleos carnavalescos. Dentro deste enfoque nasceram as primeiras Escolas de Samba do Rio de Janeiro que, quando da ditadura Vargas, tiveram o velado e até por vezes eufórico apoio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Aqui em JF, sem que houvesse qualquer tipo de ajuda oficial (nem o tradicional paternalismo de políticos), o fenômeno tendia a acontecer e mesmo grassar, uma vez que a influência sociocultural da antiga capital federal sempre se fez presente entre nós. (MOSTARO; MEDEIROS; MEDEIROS FILHO, 1977: p. 27/ 28)

É válido destacar que a criação das escolas de sambas fez que o cenário social da cidade mudasse drasticamente, conforme aponta o texto acima. O carnaval como uma festa para todas as pessoas, só ganharia essa descrição a partir dessa época. A massa mais desfavorecida só participaria, efetivamente, da festa, com o “advento” dessas agremiações carnavalescas. Este fato também pode ser explicado com a recente migração dos negros (que ainda permaneciam nas lavouras de café com o mesmo tratamento de escravo, mesmo depois da abolição) para o centro urbano de Juiz de Fora, isso em 1920. Os homens e mulheres que partiam rumo a esta JF estavam à procura não somente de emprego e moradias, mas de formas culturais que pudessem resgatar sua descendência africana. As escolas de sambas, então, seriam os espaços perfeitos de uma sociabilidade popular, não somente, para estes ex-escravos ou filhos/netos, mas para uma infinidade de trabalhadores menos favorecidos.

Na verdade, não seriam apenas as escolas de samba que tiveram este papel, mas as biroskas ou os botecos, que eram os originais lugares da “marginália”, bem como aponta Patrícia

Lage de Almeida em “*Espaços de vivências compartilhadas: o lazer como via de inserção dos negros na sociedade juiz-forana no início do século XX*” (2011):

Os espaços informais de sociabilidade possibilitavam maior circulação dos negros pobres moradores da cidade em meio à sociedade no início do século XX. Mesmo existindo em Juiz de Fora festas voltadas para o grupo social mais abastado, como espetáculos de ópera, recitais e saraus, nas comemorações mais populares, tais como as festas religiosas e de agremiações, concorriam os diversos segmentos sociais, inclusive a parcela elitizada. As “biroskas”, os botecos e os bordeis, frequentados pela “marginália”, eram locais onde os negros representavam o grupo majoritário. Enquanto os grupos sociais mais abastados se divertiam nos saraus, bailes e teatros, a preocupação com os libertos que circulavam pelo centro da cidade aumentava. Nas casas de tavolagem e nas espeluncas, os batuques incomodavam. (p. 74/75)

Seriam, então, estes lugares os responsáveis para que os batuques se expandissem e tornassem uma “*necessidade popular*”. Os batuques (ou sambas) necessitavam ganhar todas as ruas da cidade, não somente estes apontados. Consequentemente, também necessitavam um novo tipo de compreensão da “elite” da época.

A partir dessa premissa, era primordial que os batuques tivessem representatividade na sociedade juiz-forana. As escolas de sambas conseguiram cumprir esse papel, fazendo dos sambas não só instrumentos de lazer, mas também de inserção social e econômica. Além disso, propiciaram várias mudanças no cenário musical de JF.

A cidade ganharia uma série de composições importantes, que marcariam sua história e sua vida cultural. As escolas de samba, no geral, empreenderam uma nova forma de pensar em música em Juiz de Fora, através de novas técnicas de produção e difusão, por exemplo. Essas inovações também foram vividas nos desfiles, que a cada ano surpreendiam com mais e mais detalhes. Os desfiles, ao passo do tempo, foram incorporando a dita modernização da cidade, com fantasias cada vez mais luxuosas e requintadas para a época, que tinha a função de acompanhar os sambas enredos.

Turunas do Riachuelo (representada pelas cores azul e branco) e Feliz Lembrança (azul, vermelho e branco), lembrando que foram as primeiras escolas, mostravam na avenida formas diferentes de vivenciar o carnaval. Também competiam, a cada ano, quem era capaz de fazer um carnaval mais próximo desse ideal de riqueza e luxo, muito visto no desfile do Rio de Janeiro. Principalmente a partir de 1966, momento que foi instituído o concurso de agremiações tal como vemos hoje. As escolas (Turunas, Feliz Lembrança e Castelo de Ouro) passariam, de fato, a competirem em busca de um primeiro lugar.

Neste ano, a Feliz Lembrança ganharia o primeiro título de escola campeã, com o enredo “*Mascarada Veneziana*”. Seria, este, um dos enredos que mais influenciaram o cenário musical da cidade, ainda lembrado nos dias de hoje por diversos artistas. O enredo, em questão, foi marcado não somente pela letra, mas por uma grande apresentação, principalmente pelos padrões da época.

A escola trouxe para seu desfile o imaginário de uma Tarantela à moda brasileira, seria a mistura do samba nacional com a dança popular italiana. Ou melhor, a conjugação de dois carnavais: o brasileiro e o veneziano. Lembrando que a última é muito conhecida por seu carnaval luxuoso, historicamente marcado pelo uso de máscaras. A partir daí, foi possível uma reinvenção do samba, através dessa mistura.

Antes de fazermos uma análise propriamente do samba, é válido descrever como foi feito o desfile. De acordo com o que mencionamos logo acima, a Feliz Lembrança trouxe, para a Avenida Rio Branco (lugar que eram feitos os desfiles), fantasias e alegorias luxuosas, surpreendendo a todos que assistiam. Vale ressaltar que seria a primeira vez que uma escola de samba usava um carro alegórico em um desfile na cidade.



Figura 21⁸⁵



Figura 22⁸⁶

A escola conseguiu reproduzir toda beleza da cidade italiana em sua apresentação e seus versos. Todas as fantasias exibiam vários detalhes, isso através de uma equipe de profissionais jamais pensada para o carnaval da cidade, tornando-se um feito grandioso.

E os preparativos das agremiações também foram grandes. A Escola de Samba Feliz Lembrança, por exemplo, contratou uma equipe de profissionais para organizar seu desfile. "Seis costureiras, quatro pintores, três marceneiros, um instrumentador e dois decoradores participam da grande equipe mobilizada pela agremiação da avenida 7 de Setembro para o Carnaval de 1966". (DIÁRIO MERCANTIL, 1966, p. 5)

Dessa forma, foi apreendida uma maneira distinta de pensar a festa carnavalesca, ela se tornou muito mais profissionalizada, com a inserção de diferentes personagens em função de um único ideal. Foi graças a esses personagens ou personalidades que a festa de momo em Juiz de Fora ganhou um status totalmente novo. Consequentemente, a música, de maneira geral, passou por constantes transformações, talvez um ato totalmente revolucionário para a época: a junção de instrumentos que não eram usados até então em desfiles, além de uma espécie de paradinhas (hoje

86 Imagem extraída de <http://www.oestandarte.com.br/o-carnaval-de-1966>

muito conhecidas) para execução da tarantela. Quem sabe uma verdadeira e grande ópera popular nas ruas da ainda Manchester Mineira.

A “Mascarada Veneziana” juiz-forana foi capaz de misturar dois estilos musicais totalmente diferentes, conforme já mencionado. Mais que isso, a letra, composta por Nelson Silva⁸⁷ e José Carlos de Lery Guimarães, reportou um imaginário de pierrot's e colombinas (personagens da Commedia dell'arte) para a avenida.



FELIZ LEMBRANÇA EXALTOU PERSONAGENS AUTÊNTICOS DO CARNAVAL — A apresentação da Escola de Samba Feliz Lembrança empolgou vivamente e o enredo “Mascarada Veneziana” deu oportunidade à simpática entidade de evocar no asfalto os personagens que fazem a própria história do carnaval: Pierrot, Colombina e Arlequim. O corpo de bailados da Feliz Lembrança foi um espetáculo e a roupagem alegre, de um colorido vivo e bonito deu maior realce ainda àquele setor da Escola. Na foto de Jorge Couti, um dos trios de Feliz Lembrança.

Figura 23⁸⁸

Diante disso, a letra conseguiu imprimir esse sonho carnavalesco de maneira ímpar. Os personagens ganharam vida em cada verso: Colombina, Pierrot, Arlequim, Rolando e Leonor. Na realidade, a letra conclama o amor de formas diferentes, sejam ele correspondido ou não; seria então uma grande celebração do amor em forma de samba.

Ardem círios nos palácios de Veneza,

87 A figura de Nelson Silva é muito marcada e conhecida na cidade, já que foi e ainda é dos maiores artistas da história do município. Foi fundador do Batuque Afro-Brasileiro Nelson Silva, que é um dos mais importantes registros musicais a favor da negritude na cidade. Ainda hoje, o mesmo é lembrado e reverenciado através da entrega da Medalha Nelson Silva, que tem o propósito de “exaltar o trabalho de pessoas físicas e jurídicas que se notabilizaram na produção e difusão de manifestações culturais e sociais da raça negra nos âmbitos municipal, estadual e federal.” Retirado de <http://www.camarajf.mg.gov.br/noticias.php?cod=2242>

88 Imagem extraída de <http://www.oestandarte.com.br/o-carnaval-de-1966>

Vive amores a nobreza
 Entre as luzes do festim...
 E na grande praça, a luz da lua.
 Por Colombina, alma da rua,
 Chora Pierrot, dança Arlequim!...
 (SILVA, GUIMARÃES, 1966)

A partir deste pequeno trecho, já é possível entender que Veneza já não mais pertence ao território italiano, mas ao brasileiro, especificamente do interior de Minas Gerais. Todo o espaço da nobreza se transfere para o desfile da Feliz Lembrança, com um único objetivo: a criação ou formação de uma grande festa. Festa esta que só poderia ser realizada na rua, na “*grande praça, a luz da lua*”. Por sua vez, os personagens descritos também seriam almas da rua ou mesmo do samba.

Toda a composição faz um panorama das histórias de amor famosas; além do triângulo amoroso formado pela bela Colombina, o triste Pierrot e o esperto Arlequim, há também uma referência da história que se passa na Veneza renascentista, sobre o filho de um doge Rolando Candiano e Leonor Dandolo.

Na Veneza de São Marcos
 No Rialto e do Grande Canal

Distante da louca mascarada
 Surge a gôndola dourada
 De Rolando e Leonor...
 Fantasma do Grande Canal
 Os Amantes da Lenda Imortal,
 Eternos, na eternidade do amor
 (SILVA, GUIMARÃES, 1966)

A letra em questão traz à tona a história de Michel Zevaco, o épico amor de Rolando Candiano (um homem justo e defensor dos pobres) e Leonor Dandolo (que ficou nas mãos da Inquisição). O casal passou por vários contratemplos até poderem firmar um compromisso oficial. No dia do casamento, Rolando foi preso, deixando Leonor à própria sorte. Além disso, Rolando teve que provar sua inocência durante muitos anos, até poder se unir, de fato, a sua amada. Assim, depois dessa grande aventura, os amantes selaram seu amor aos beijos em uma gôndola, passando pelos canais de Veneza, ao entardecer, sob os sons dos sinos do campanário; firmando um amor para a eternidade.

Dessa forma, as paisagens italianas vão incorporar toda a eternidade dos amores

descritos, constituindo a chamada “*louca mascarada*”, ao som da “*Tarantela Napolitana*”. Conforme já mencionado, ao passo que o refrão é dado, uma paradinha é feita para que a Tarantela realmente aconteça, ao ritmo de bandolins no meio da bateria.

Tarantela, tarantela,
Tarantela Napolitana
Tarantela, tarantela.
Na mascarada veneziana...
Tarantela veio de Nápolis
Pra brincar o Carnaval.
(SILVA, GUIMARÃES, 1966)

Ou seja, há uma transfiguração do carnaval tradicional, pelo menos no samba e na letra em questão, com a associação de novos componentes à estrutura melódica e rítmica do samba. Poderíamos dizer que foi feito uma grande brincadeira, que é vista na própria letra: “*Tarantela veio de Nápoles/ Pra brincar o carnaval*”; uma junção de dois imaginários musicais, antes jamais pensados juntos.

Por fim, essa grande mistura vai propiciar uma leitura não somente dos amores, mas também do gondoleiro, como aquele que está carregado de uma enorme potência discursiva. O gondoleiro é aquele que analisa a vida dos amantes: seus encontros e desencontros, bem como as alegrias e as tristezas. No entanto, o mesmo vê no seu destino apenas a solidão; ele continuará remando para outros casais apaixonados, mas, mesmo assim, ficará sempre sozinho em seu instrumento de trabalho.

Rolando e Leonor
Arlequim, Pierrot
Carnaval... multidão...
... E o meu destino rola
Na barcarola
Da solidão...

Meu destino é gondoleiro
Lançado o remo ligeiro
Sob as pontes, nos canais...
Meu amor, à flor das águas,
E uma gôndola de mágoas;
Não tem âncora nem cais!...
(SILVA, GUIMARÃES, 1966)

Assim, o gondoleiro é uma das peças-chave para a construção da “Mascarada

Veneziana” da Feliz Lembrança de 1966, ao constituir uma verdadeira máscara, sob o destino do personagem que não consegue concretizar seu amor. Esse gondoleiro é aquele que narra seu próprio fim. É aquele que assume a máscara, para não falar de si, para não falar de suas mágoas e seus receios. Sua situação permanece sem resolução, já que não pode pousar sua gôndola em nenhum lugar. Será ele o eterno “*Fantasma do Grande Canal*”.

Portanto, poderíamos dizer que o samba enredo da Feliz Lembrança também ficou para a eternidade do cenário musical juiz-forano. A “Mascarada Veneziana” influenciou e ainda influencia várias composições futuras, ao estabelecer uma nova forma de pensar em música (como a mistura de gêneros totalmente diferentes, criando algo novo) na cidade. Além disso, a partir da mesma, houve uma expansão do mercado fonográfico local da época.

Durante o século XX, o carnaval teve uma grande importância para a formação do pensamento musical do município. Várias escolas nasceram e cresceram na cidade durante os anos e contribuíram para a musicalidade de Juiz de Fora. Através da festa carnavalesca multiplicaram as formas existentes de samba e de outros estilos, quem sabe chegando aos movimentos mais atuais, como o RAP, o Sertanejo e o Funk (que é o “objeto” deste trabalho), além disso, possibilitaram o diálogo entre vários personagens.

Além do carnaval, os botequins também se tornando um importante locus enunciativo para a música de Juiz de Fora. Vários bares foram responsáveis pela expansão de muitos ritmos, não somente do samba, mas do Rock, da então desconhecida MPB, da Bossa Nova, entre outros. Os bares sempre foram os pontos de encontro de pessoas, pensamentos e sons diferentes. Os autores de a “*História Recente da Música Popular em Juiz de Fora*” apontam a importância desses lugares para a construção da estrutura social, política, econômica e também musical da cidade, tornando-se um grande “*espaço de sociabilidade e de construção poética*”⁸⁹.

O botequim é o reduto do sambista. Assim tem sido desde os primeiros tempos, embora os insensíveis artífices do progresso, em nome de uma pressa (palavra de ordem do contemporâneo) tecnológica, tivessem decretado, no após guerra, a sua progressiva extinção, substituindo-o por frias e fluorescentes lanchonetes, absolutamente incompatíveis com aquele se deixar ficar, horas a fio, nas cadeiras confortáveis juntos às mesinhas de mármore, dos sambistas. Armando Aguiar (Mamão) e Marcílio Marques Botti cuidaram do assunto, de maneira brilhante, no samba “Estão Fechando os Botequins”. (MEDEIROS, MEDEIROS FILHO, MOSTARO, 1977: p. 207)

Dessa forma, os bares em todos os lugares e especialmente em Juiz de Fora, são pontes de diálogos, carregando a possível “Juizforaneidade” em todas as noites. O bar é um produto

89 O termo em destaque se refere ao artigo de Leila Medeiros de Menezes em “Os Bares da Vida: espaços de sociabilidade e de construção poética” (2008)

principalmente da noite e da boemia. Milhares de canções já foram feitas em botequins ou mesmo os citam. Ouso parafrasear Ricardo Macieira (2004) quando diz que o botequim carrega a alma de uma cidade que está em constante mudança: “*cosmopolita e brasileiríssima, materna e mundana, multicultural e singular*” (s/p). Essa temática pode ser vista também em Juiz de Fora da segunda metade do século XX.

Então, foi através dos barzinhos que os citados e outros mais ficaram conhecidos, não somente na cidade, mas em todo o território nacional. Tomemos como exemplo o cantor e compositor Armando Fernandes Aguiar, mais conhecido como Mamão, que foi e ainda é um dos grandes representantes da música juiz-forana, mais em exato do samba. Ao longo de sua carreira, Mamão já compôs cerca de 200 sambas, como “Tristeza pé no chão”, interpretados por grandes nomes da música brasileira como Alcione, Luis Airão e Clara Nunes.

Além disso, Mamão foi um dos criadores do famoso Bloco do Beco, que atualmente faz parte da tradição do carnaval de Juiz de Fora. O cantor e compositor influencia muitos sambistas e outros artistas como o rapper Criolo, que teve a música “Linha de Frente⁹⁰” inspirada no seu grande sucesso “Tristeza pé no chão”, criando um diálogo potente.

O próprio samba rememora a vida musical da cidade, especificando o mundo do samba com um tom de saudade, porém abrindo caminho para outros sons, sem deixar de lado a tradição. Na verdade, a “Tristeza pé no chão” torna-se um canto triste, pela distância do sujeito dos grandes carnavais, causando uma enorme lembrança dos acontecimentos.

Dei um aperto de saudade
 No meu tamborim
 Molhei o pano de cuíca
 Com as minhas lágrimas
 Dei meu tempo de espera
 Para a marcação e cantei
 A minha vida na avenida sem
 empolgação

Vai manter a tradição
 Vai meu bloco tristeza e pé no chão
 Vai manter a tradição
 Vai meu bloco tristeza e pé no chão

De certa forma, a música em questão mantém um imaginário visto em Juiz de Fora, nas décadas de 60 e 70, a partir das visões realizadas sobre os carnavais. Cabe mencionar, que a tradição não é feita somente pelos carnavais, mas em outras instâncias boêmias (os botequins, por

90 A música está presente no álbum “Nó na Orelha” de 2011.

exemplo), conforme estamos descrevendo neste texto. Existe uma “aura musical” nestes lugares que permite uma democratização das oportunidades, pelo menos em tese, como aponta o texto de Ricardo Macieira; mesmo que o autor use o caso do Rio de Janeiro para exemplificar.

A força do botequim – como a da praia, outra peculiaridade desta leal e heroica capital -está no seu espírito democrático. Ele acolhe sem distinção, e sempre com afeto, o boêmio inveterado e o empresário entediado, a dama respeitosa e a garota serelepe – a todos o botequim oferece sem questionar a descontração e a magia de sua cultura. Basta chegar e ir sentando, isso quando há onde sentar. (MACIEIRA, 2004: s/p)

Realmente, o botequim oferece várias opções a também vários tipos de pessoas, sejam elas quais forem. Com isso, promove uma ligação de pensamentos diferentes; ou quem sabe uma construção coletiva de ideias ou se não de músicas. A autora Leila Medeiros (2008) pensa em uma construção poética através dos bares, ao instituir imaginários possíveis da realidade.

Em Juiz de Fora não seria nada diferente, vários botequins fizeram esse papel de reunir pessoas em função da música. Também tornando um grande espaço de sociabilidade. São inúmeros os exemplos de lugares que foram importantes para a formação da cidade, enquanto um potente “locus musical”. Vários pontos de encontro, como o Café Tropical, o Futrica, o Bar do Beco. Eles e muitos outros foram responsáveis por acompanhar e fazer parte da vida cultural daqui de JF. Através deles, a dinâmica da cidade foi se transformando, por meio de decisões que foram realizadas dentro de seus interiores. Ou seja, o botequim tornou-se um lugar híbrido e múltiplo, admitindo uma variedade de identidades.

O Café Tropical⁹¹, por exemplo, fez parte por muito tempo do imaginário popular da cidade, principalmente nos anos de 1950 até 1970. O mesmo já foi considerado um reduto da recente MPB, que ganhava mais proporção na época. Vários artistas lá se reuniam para falar sobre, pensar e fazer muita música. Em outras palavras, o bar proporcionou diálogos distintos, que acompanhavam o crescimento da cidade como um todo, por exemplo, passou a discutir como a rádio poderia participar deste processo de expansão musical. A obra de João Medeiros Filho, Carlos Décio Mostaro e Roberto Faria de Medeiros (que por sinal é uma obra que constantemente tem sido citada neste trabalho) coloca o Café Tropical como um dos movimentos⁹² mais importantes para a formação da musicalidade juiz-forana.

91 O bar se localizava na Rua São João, no centro da cidade, ao lado do atual Cine Teatro Central.

92 É válido ressaltar que o livro citado divide a música juiz-forana (de 1945 a 1975) em movimentos, que seriam espécies de símbolos importantes para essa musicalidade.

O presente movimento, simbolicamente denominado de “Café Tropical” - um bar que existe até hoje na rua São João, ao lado do cinema Central, visa catalogar uma época (início dos anos 50, até 65) pródiga de atividades artísticas, que tinham suas origens no referido bar, o qual funcionava como uma espécie de bastidor da MPB. Lá se reuniam os principais compositores, e havia sempre, parodiando Vinicius de Moraes in “Se todos fossem iguais a você”, uma “canção pelo ar”, um entrelaçamento de toda a comunidade artística da cidade (o pessoal! de rádio) repassando o cotidiano em suas informais conversas. Historicamente, registre-se por essa ocasião a fase áurea do rádio, com seus programas de auditório, que permitiu uma grande divulgação de nossos cantores, músicos, compositores, revelando, inclusive, talentos como o de Cláudia e Sílvio César, entre outros. (MEDEIROS, MEDEIROS FILHO, MOSTARO, 1977: p. 207)

Dessa forma, o Tropical foi um lugar onde várias ideias surgiram, principalmente em relação ao futuro da música juiz-forana, como os concursos de músicas nas rádios, a criação da Associação dos Compositores e, mais posteriormente, a Revista do Compositor. Além disso, daquele lugar nasceram inúmeras parcerias, as vezes de compositores de escolas de samba diferentes. O bar instalou um suposto clima de paz na Juiz de Fora da época, ao reunir inimigos de desfiles no mesmo lugar e juntos na paixão pela música.

Hoje, o Café Tropical já não existe mais, mas ficou na memória de muitas pessoas que vivenciaram esta “aura” musical e de muitas outras que foram influenciadas indiretamente. No entanto, esta situação não ficou restrita ao Tropical, mas a muitos, tanto que descrevê-los seria uma tarefa incrivelmente difícil. O que resta dizer (repetir) é que os botequins do passado e os botequins do presente e, possivelmente, os botequins do futuro foram, são e serão poderosos instrumentos para se pensar na estrutura musical da cidade de Juiz de Fora.

Daí por diante, a cidade da Zona da Mata Mineira vai experimentar inúmeras inovações no campo da música, assim, outro movimento (no mesmo sentido utilizado anteriormente) que auxiliará neste processo será a expansão das emissoras de rádio na cidade, durante anos que se seguiriam.

É válido fazer uma pequena análise do papel da rádio ainda hoje para o mercado fonográfico regional. Através da execução das músicas nas emissoras, as mesmas chegarão a vários domicílios e, conseqüentemente, a muitas pessoas. Quando uma música toca no rádio, de qualquer estilo que seja, empreende um novo olhar para a própria, já que a mesma ganha uma proporção jamais imaginada quando lançada.

As rádios se tornaram um grande instrumento para difusão de muitas músicas, justamente por ser um dos meios de comunicação de massa mais popular, se não o mais. Mesmo com o advento e a popularização da internet, as emissoras radiofônicas ainda se mantêm na maioria

dos lares brasileiros. Por esse motivo, o mesmo se faz presente em todos os ramos da vida das pessoas. De acordo com Rosiléa Archanjo de Almeida e Gilze Freitas Bara (2012), o rádio tem um papel fundamental para o cotidiano do ser humano: *“O rádio vai de encontro à capacidade do ser humano de ouvir a mensagem sonora sem ter que interromper outras atividades que esteja fazendo. Além disso, é um veículo imediatista, que pode transmitir a informação instantes após o acontecimento.* (p. 01)

Então, direta e indiretamente, o rádio participa do dia a dia das pessoas de várias cidades do Brasil e do mundo. Em Juiz de Fora, as rádios foram os veículos comunicativos importantes para a transmissão de músicas de compositores da cidade. Elas, em certa medida, criaram um imaginário geral da cidade, através da economia, política e cultura. Até a década de 50, as rádios tiveram sua fase áurea, principalmente as AM's, que mantinham uma programação ampla sobre o que estava ocorrendo no município, desde a semana santa até a transmissão dos desfiles de carnaval e dos primeiros festivais de música.

Tomemos como exemplo algumas rádios (que hoje talvez mais não existam) que fizeram este papel, tais como a Rádio Sociedade, Rádio Industrial, Rádio Solar ou mesmo a Rádio Globo. Elas foram responsáveis por tirar músicos do anonimato, bem como deixar outras em situação de invisibilidade. Seja durante o século XX ou os dias de hoje, para que uma música toque na rádio, exige muito trabalho não somente por parte dos músicos, mas de uma indústria do entretenimento que se formara na cidade.

Existem e sempre existiram, sim, restrições do que se pode tocar ou não numa rádio. Depende de vários fatores, desde o famoso “jabá” por parte da gravadora, o apelo dos ouvintes ou mesmo dos próprios músicos. Ou seja, a rádio não é tão democrática quanto os botequins, ela faz parte de um grande jogo de interesses. No entanto, algumas produções feitas na cidade até a década 80 tiveram um trânsito maior nas emissoras, talvez diferente de hoje, que as produções locais já não têm a mesma receptividade, como é o caso principalmente do RAP e do Funk (algo que será mais detalhado ao longo do texto). Ao longo dos últimos anos, Juiz de Fora mais importou do que exportou composições musicais através das rádios. Por este motivo, a cidade passou um período de quase estagnação, em relação aos meios de comunicação.

A fim de caracterizar essa musicalidade juiz-forana (claro que de maneira espaça, devido ao propósito deste texto), podemos ressaltar que as composições se interligam através dos tempos, principalmente do século XX e XXI. As músicas mais recentes são resultados de posturas iniciadas antes de seus compositores existirem. Estamos falando de referências, que podem ser lidas atualmente; ou mesmo conjuntos que sempre serão lembrados quando pensamos em música na cidade, isso até para falar de mais um movimento.

É válido ressaltar que este capítulo é feito por duas formas de análise: uma que apreende uma leitura temporal da música juiz-forana, e outra que não se prende a uma cronologia, mas relações que podem ser vistas em qualquer época. Assim, tudo isso pretende uma nova menção das músicas aqui feitas e pensadas.

É também importante mencionar, que propositalmente alguns elementos dessa história não serão descritos, já que não fazem relação direta com o “objeto” desta dissertação de mestrado, mas, mesmo assim, foram e são cruciais para uma abordagem maior do que chamamos de uma música de JF. Seriam o que os autores da “*História Recente da Música Popular em Juiz de Fora*” colocam como o quarto movimento denominado “*Vamos Dançar...*”, além do quinto movimento: “*A Bossa Nova em JF*”.

Acredito que estes movimentos não incidiram diretamente na formação de uma musicalidade funkeira, ou pelo menos não formaram diálogos conjuntos. Já que o primeiro se refere às composições feitas a partir de lugares importantes para a história de JF, como Raffa's Club, Dreams Clube, Hi-Fi Martins ou a Vivabela. Lugares estes, onde se tocava música de influência estrangeira, como o recente Jazz ou a banda de Rock chamada Beatles. O último, por sua vez, faz referência ao desenvolvimento da Bossa Nova na cidade, através da revolução feita na batida tradicional do violão, realizada por João Gilberto.

Gostaria de fazer uma breve análise sobre o mundo dos festivais de música aqui realizados. Mesmo que estes não tenham uma relação direta com a problemática do Funk juiz-forano, foram um tipo de movimento importante, não somente pela valorização da composição local, mas de uma reflexão acadêmica em relação à música. Através dos festivais, passou-se a ter uma consciência maior do mercado fonográfico da cidade, enquanto uma potente instância geradora de discurso social, econômico ou se não político.

Ao passo que pensamos nos festivais, também lembramos de um fator interessante que é a forma que os mesmos estavam entrelaçados a novos tipos de compositores, geralmente ligados às instituições educacionais de ensino superior existentes na cidade, principalmente a UFJF.

Cinema Central, luzes, ação. Dizer do que foi o 1º FMPBJF não interessa porque todos sabemos da sua importância. O compositor local que o diga. Antes, era patente a sua inibição diante do ídolo. O mito de um lado, o fanzoca do outro. Hoje os caminhos são paralelos, e uma vez iniciado o intercâmbio cultural entre JF e outros centros, sintetizou-se a meta comum. Falar que o Festival é dispendioso, é jogar conversa fora. Não cabe, na oportunidade. Estamos rememorando. Tempo passado, talvez. O que realmente queremos deixar registrado (e sempre coloquialmente) é que as novas gerações não devem deixar de tentar coisas desta natureza. Fazer, sobretudo. Com a oficialidade ou não. Se o Festival acabou porque hoje em dia é uma fórmula furada, também não me interessa discutir. Vamos em frente. Pra todo mundo deve haver um botequim, um papel de cigarro pra se

escrever sonhos. Enfim, mudam os tempos, as mentalidades, mas o make it que existe em cada um de nós é permanente. Assim, entendo. Não há outra maneira de se fazer história. (MEDEIROS, MEDEIROS FILHO, MOSTARO, 1977: p. 346/347)

A partir da citação acima, é possível ver que a criação dos festivais influenciou diretamente a música aqui produzida. Conseqüentemente, possibilitou um grande trânsito entre as pessoas e as composições. Juiz de Fora passou a ser um centro musical importante para todo o país, já que vários cantores de fama nacional também participaram desse cenário ativamente; nomes como Ataulfo Alves, Danilo Caymmi, Guarabyra, Paulinho da Viola, Luis Gonzaga Jr. e Milton Nascimento. A partir daí, cada vez mais a cidade estava num clima musical, respirava-se melodias e harmonias em vários momentos.

Além disso, fez com que nomes locais e desconhecidos também ganhassem uma proporção diferente na época, como Daltony Nóbrega, Lindolfo Ribeiro Lage, Marco Aurélio Ribeiro Monteiro da Silva, Messias dos Santos, Therezinha de Lisieux Corrêa Costa e Miranda e muitos outros nomes. Pelo mesmo motivo, as composições desses artistas passaram a percorrer novos caminhos não somente do município, mas em lugares diferentes que os mesmos talvez nunca imaginassem.

Com isso, desde 1968, os festivais marcaram o imaginário de vários habitantes da cidade. Ainda nos dias de hoje, é resgatada a memória do cancionário produzido nestas competições musicais, por meio de vários mecanismos, como novas canções (de diferentes estilos) que fazem uma nova leitura dos antigos clássicos. Hoje, é possível encontrar um RAP que samplea essas músicas.

É importante dizer que, principalmente, a partir da década de 70, a música juiz-forana ficou muito entrelaçada com as instituições de ensino superior, em parte pelos movimentos estudantis. A UFJF, por exemplo, será uma dessas instituições que promoveram a realização de vários encontros musicais, muitos deles no anfiteatro do antigo ICBG, como Som Aberto (um espaço destinado à música na reitoria, aos sábados de manhã). No entanto, esses eventos, na maioria das vezes, eram frequentados e produzidos por pessoas que pertenciam a classe média. Estamos falando de uma juventude que passou a integrar os níveis da cultura juiz-forana, além de participar dos movimentos políticos (como a ditadura).

Crescia, cada vez mais, a influência do Rock na cidade, ao mesmo tempo que fortalecia a chamada MPB. Durante os anos seguintes, a cidade viveria vários movimentos musicais ao mesmo tempo, os que já foram falados aqui e muitos outros. No entanto, farei um salto nesta

história, para pensar em um mundo musical mais contemporâneo e ao mesmo tempo que não feito por uma crescente classe média, mas novamente por pessoas que fazem parte de outra Juiz de Fora: a periférica. Tudo que foi descrito até então vai ser importante para falar dessa nova Juiz de Fora musical, além disso, esses “elementos” que voltarão a cena. Ou seja, a música produzida, hoje, é resultante de várias características vistas ao longo da história.

Um exemplo importante é o RAP, que vem crescendo muito na cidade e influenciando cada vez mais a juventude juiz-forana. Como uma manifestação artística principalmente da periferia, o RAP vem ampliando seu campo de atuação, ao promover intervenções em todo o imaginário urbano. Hoje, existem vários movimentos realizados por pessoas ligadas a cultura Hip Hop (o RAP, DJing, BreakDance e o Grafite).

O Hip Hop, no geral, assume um ponto de vista importante, que é aquele de jovens que residem nos bairros periféricos, pelo menos em sua origem. Em Juiz de Fora não seria diferente, os elementos do Hip Hop vão ser pensados e realizados em muitos bairros, com destaque para o Bairro Santa Cândida, situado na zona leste do município.

O Candinha, um dos apelidos do Santa Cândida, em questão é conhecido por ser um lugar onde foi criado um trabalho relacionado ao movimento de resistência negra, com o objetivo de quebrar barreiras impostas pelo preconceito. O Santa Cândida é um bairro de periferia e passa por todos os problemas da falta de política públicas, vividos em muitas regiões do mundo: violência, tráfico, com carência de áreas públicas de lazer. Por esse motivo, o bairro teve e ainda tem muitos problemas relacionados a juventude, a falta de opções que fossem capazes de afastá-los de uma vida criminosa, como é o caso de muitos jovens.

Um desses caminhos foi através do Hip Hop, principalmente do RAP, foi um dos instrumentos de mudar o futuro de muitas crianças e adolescentes. Há mais de 20 anos, iniciava medidas que fossem capazes de pensar os interesses da comunidade. Através do Hip Hop é que foi possível que o bairro ganhasse uma nova perspectiva em seu cotidiano e que, ao mesmo tempo, se tornasse uma estratégia potente de exercer a cidadania. Além disso, o Hip Hop fez com que o papel do negro fosse pensado e analisado em instância regional; uma negritude associada à pobreza, um dado que é muito sintomático no histórico nacional.

Inicialmente, foi criada uma rádio comunitária – a rádio Mega⁹³ – que tinha uma programação diversificada, com a participação de vários moradores. Esse foi um marco muito importante para a história do bairro, da cidade, do estado e também do país.

93 A rádio Mega foi idealizada por Adenilde Petrina Bispo em 1997, uma importante moradora do bairro Santa Cândida. É válido mencionar que Adenilde sempre promoveu encontros para discutir assuntos relacionados aos problemas sentidos dentro do bairro, mesmo antes da criação da Mega.

Gestão coletiva, programação diversificada e portas e microfones abertos à participação foram algumas das características que fizeram da Mega FM uma rádio comunitária autêntica. O termo define uma emissora feita pela e para a comunidade, de fato, como foi a Mega, comunitária situada no bairro Santa Cândida, na cidade de Juiz de Fora, em Minas Gerais, que atuou de 1997 a 2005. Sua constituição como autêntica e as possibilidades de cidadania associadas à participação na rádio já foram apontadas em outro trabalho (LAHNI, 2008: p. 01)

Dessa forma, a rádio Mega propiciou uma cena diferente do bairro, acerca do conhecimento do local, já que diariamente existiam noticiários sobre coisas do bairro e dos bairros que o circundam. Então, a Mega funcionou através das mãos dos moradores, o que exigiu a participação direta sobre a estrutura política e social do bairro. Além disso, passaram a ser discutidos, na programação, assuntos que estão presentes no imaginário de um bairro do porte do Santa Cândida.

As questões discutidas estão relacionadas ao preconceito, racismo, desigualdade social, diferenças entre centro e periferias e homossexualismo, bem como as políticas públicas realizadas para a periferia juiz-forana, por exemplo. Este fato se tornou uma peça-chave para a cidade como um todo, pois incentivou a transformação de muitos jovens. Consequentemente, que um papel desempenhado por uma rádio comunitária, como é o caso da Mega, dentro de uma periferia tem muito destaque, já que a mesma se torna um grande local de expressão das classes populares, como aponta Cláudia Regina Lahini em “*Breve Histórico da Mega FM, uma rádio comunitária autêntica*” (2008):

Nesse sentido, vale ressaltar o papel desempenhado pelas rádios comunitárias, que podem ser um espaço para a expressão das classes populares, em sua maioria alijadas dos meios de comunicação de massa. É o caso da Mega FM, que, desde sua fundação, por moradores do bairro, abria o microfone para a fala de pessoas da periferia. Isso tem uma forte dimensão educativa, pois, seja uma fala esporádica ou uma fala frequente na forma de um programa, a pessoa terá refletido sobre o que dirá e terá oportunidade de se expressar. Quando se tratava de propor um programa na emissora, o morador devia fazer um projeto e apresentá-lo em reunião, para que os demais, que já atuavam na Rádio, o aprovassem sem ou com questionamentos. Assim se tinha a possibilidade de se expressar e de decidir no coletivo. (p. 03)

De posse da dimensão proposta, a rádio Mega conseguiu inserir um trabalho coletivo dentro do bairro. Isso também veio por meio da música, além de tocar composições conhecidas, a

emissora comunitária abriu um espaço para grupos de diferentes estilos, principalmente de RAP⁹⁴, do próprio bairro e de outros da região que se apresentassem. Através da influência da Rádio, estes grupos musicais passaram a se apresentarem em festas e eventos dentro e fora da comunidade, criando um importante e potente diálogo em Juiz de Fora.

A partir daí, o Santa Cândida, mais que um bairro de periferia, tornou-se um símbolo de como um trabalho coletivo pode ser realizado e ser benéfico para uma comunidade, a fim de valorizar a cultura da região.

Mesmo com o fim da Mega, isso em 2005, os trabalhos nesta direção não terminaram. Na verdade, as composições se ampliaram e mais grupos foram criados, conseqüentemente, a cultura Hip Hop se expandiu para toda a cidade, em lugares totalmente diferentes, como bairros de classe média/alta (São Mateus, Bom Pastor, por exemplo). Novos direcionamentos foram dados na música popular de Juiz de Fora; novas identidades também se fizeram presentes no imaginário de toda cidade. Hoje é possível falar que existe um “movimento” grande em favor de manifestações como essas.

Um exemplo importante seria um projeto iniciado em 2011 na cidade, denominado “Encontro de MC's”, que de acordo com a página do Facebook é um:

(...) movimento independente de Hip Hop iniciado em 2011 que promove rodas semanais, eventos mensais e anuais em locais públicos e privados. Além disso, trabalha de forma que ocorra a disseminação de um quinto elemento crucial no Hip Hop: a INFORMAÇÃO. Visa, majoritariamente, a disseminação da cultura de rua e suas diversas vertentes. O intuito é de que o evento seja utilizado em sua totalidade oferecendo à população o máximo de estímulo o desenvolvimento humano na sociedade, democratizando o acesso à cultura.
(https://www.facebook.com/encontrodemcs/info?tab=page_info)

O Encontro de MC's é um movimento que está sendo capaz de transformar a visão do jovem em relação ao mundo da música, ao colocá-lo como protagonista do processo musical. Além disso, o Encontro passou a ocupar os espaços públicos durante as rodas de RAP, tais como as praças e ruas. Isso fez com que a rua ganhasse uma dimensão nova para a estrutura social da cidade de Juiz de Fora, ao usá-la como um componente de significação para as composições. Realmente, possibilitou o encontro de ideias, pensamentos e identidades, juntos em um mesmo local, a fim de construir uma maneira de pensar o Hip Hop contemporâneo.

94 Grupos como a Banda da Cultura Racional, Posse de Cultura Hip Hop Zumbi dos Palmares e Harmadilha do Getto foram criados dentro do Santa Cândida e ganharam uma importante representatividade dentro do cenário local. Além disso, a partir deles muitos artistas partiram para carreira solo ou em outros projetos.

Atualmente, o Encontro de MC's funciona em diferentes linhas de trabalho dentro da cidade. O projeto se iniciou com as batalhas de MC's, que uma dupla de rappers travava em uma espécie de luta com as palavras. Através de um mote pré estabelecido pelo público, todas as palavras devem ser rimadas; por fim, ambas são colocados em votação para o público para a decisão do ganhador. Outro ramo é o Educarte, um projeto que leva a cultura Hip Hop para dentro das escolas de Juiz de Fora, tornando-se uma ação educativa e coletiva.

Além disso, o Encontro está ligado a concepção da Casa Absurda⁹⁵, que é um lugar que segue o modelo de outras em todo o país: local para se fazer e se falar de arte, principalmente a arte de rua. Também são realizadas várias apresentações de RAP e de dança, saraus de poesias, oficinas de pintura e grafite, exibição de teatro e cinema; há uma infinidade de manifestações providas dentro do recinto. Hoje, a Casa Absurda recebe diferentes pessoas, também de diferentes classes sociais e idades, permitindo um trânsito especial de concepções de vida distintas.

Através dos projetos relacionados, no Encontro é permitido ver como o RAP tem se expandido dentro de Juiz de Fora, já que o mesmo, hoje, é visto somente no gueto (ou qualquer outra denominação para a periferia), mas em muitos lugares, da Zona Norte a Sul, da Zona Leste a Oeste ou no centro. Também é possível dizer que esses movimentos propiciaram um novo tipo de discurso das minorias, relativando-os para a realidade juiz-forana.

Além da recepção do Hip Hop ter aumentado, os processos de produção também acompanharam esse crescimento; realmente se faz muito RAP na cidade. São inúmeros os artistas que estão construindo esse momento e movimento na Atenas Mineira⁹⁶, chegando a uma maior visibilidade dentro deste território. Nomes, como Mc Oldi, Remi MC, MC Thainá e muitos outros, estão desenhando essa cena.

Outro fator essencial para a construção desse imaginário, é a internet como uma ferramenta primordial na difusão do que é aqui produzido. As redes sociais, tais como o Facebook, Instagram e Twitter, são usadas como um meio mais que eficiente de transmitir as informações sobre a música. Não há mais como negar a importância e dependência da internet, principalmente, para estilos como esse, que o mercado fonográfico tradicional não contempla.

Tudo que é feito chega ao público por meio dessas redes sociais, ou mesmo do YouTube. A produção de cd's físicos tornou-se quase inexistente dentro do RAP juiz-forano, ou músicas são baixadas diretamente dos sites de compartilhamento de downloads ou por meio de pen-drives, bluetooth de celular ou mesmo por aplicativos mais atuais como o Whatsapp. É de conhecimento de todos, que a era digital e informatizada incide diretamente no mercado fonográfico

95 A Casa Absurda se localiza na Rua Barão de Santa Helena, no centro da cidade.

96 Um dos nomes dados a Juiz de Fora na época de sua expansão econômica e cultural, conforme apontamos no início deste capítulo.

como um todo, fazendo-o se transformar drasticamente, porém em especial neste tipo de música, já que as vezes é a única forma de fazê-la visível aos olhos de um possível e almejado público (fato que vai se repetir no Funk). Por isso, hoje não há mais como falar de uma coisa separada da outra, estão totalmente entrelaçados.

No entanto, estamos falando de um mercado independente, em constante crescimento, do qual o RAP faz parte, já que os mesmos não estão veiculados a gravadora. Todo o processo de criação, produção e difusão é realizado pelos próprios artistas ou pessoas mais próximas, o que acompanha as expectativas sentidas em todo o país. Cada vez mais se produz música independente; não seria diferente em Juiz de Fora.

É viável mencionar também que, mesmo com o fim das operações da rádio Mega, composições de RAP local não ganharam espaço em outras emissoras que existem na cidade. Talvez um grande problema do mercado independente no geral, pois não são aquelas estratégias de entrada em uma rádio (muito financiadas por gravadoras), como descrevemos anteriormente. Então, a internet tornou-se o único e exclusivo lugar de difusão dessas letras e desses artistas; portanto, um elemento discursivo elementar para a análise da trajetória da música na cidade.

Tudo que aqui foi descrito é apenas uma das maneiras de entender como o RAP e toda a cultura Hip Hop se fazem presente na cidade de Juiz de Fora, ou melhor, entender como uma das formas da cultura negra fez e ainda faz parte do cenário social da cidade. Através de ações como essas, é possível pensar em uma entrada da cultura funkeira no município. Ao longo do tempo, os dois ritmos deram passos iguais em sua trajetória; talvez em pesos diferentes dentro da estrutura social, econômica e política de Juiz de Fora. Ambos vem do mesmo lugar, mas hoje se mantêm em situações diferentes. Mesmo assim, eles compartilham uma série de características importantes, principalmente em relação ao cenário artístico da cidade.

Na verdade, o Hip Hop (seja em âmbito nacional ou regional) se tornou uma maneira de discutir a vida através da arte, principalmente aquela que é dirigida por pessoas que não estão em uma “linha de conforto socialmente”, por assim dizer. São aqueles que fazem parte do que chamamos de minoria. Antes de tudo, é um discurso que reflete a posição do negro, do pobre, do favelado, e assim por diante outras temáticas serão colocadas em cheque. Já o Funk vai recolher para si características que o deixam em uma posição mais marginalizada do que o RAP hoje na cidade, questões que serão mais detalhadas ao longo deste texto.

Em linhas gerais, ainda hoje o Funk não é tão bem aceito quanto outros estilos musicais dentro da cidade, já que o mesmo é marcado por um grande histórico de violência e preconceito.

Quando lemos reportagens em relação ao assunto, a maioria delas ressaltam os atos violentos que ocorrem dentro dos bailes, não sua diversidade ou originalidade musical. Como em outras cidades, Juiz de Fora se mantém um tanto quanto alheia ao que acontece dentro do mundo do Funk, permitindo entradas rasas em seu “funcionamento”. Há pouco tempo, que iniciaram maiores interesses pelo Funk juiz-forano, em parte do meio acadêmico.

Agora se falamos em uma produção local, a situação é mais delicada ainda. Existem poucos artistas produzindo na cidade de maneira efetiva. Poderíamos dizer, que Juiz de Fora mais consome o Funk do Rio de Janeiro, do que produz o seu próprio Funk. Há uma barreira que impede os artistas da cidade de construir um cancionário funkeiro consistente e difundido por todo seu território nacional, talvez causado pela preferência do público por composições cariocas ou por ser um processo mais recente. Trata-se de questões a serem discutidas e pensadas neste trabalho, a fim de compor a poética funkeira.

Lidar com o Funk em Juiz de Fora não é um trabalho fácil, pois existem poucas fontes acadêmicas de estudo que tratam do assunto. Ou mesmo, as que existem focam, muito das vezes, na violência dos bailes ou na estigmatização das letras. Então, tudo que aqui será descrito, se fará por meio de uma observação da história e do funcionamento do ritmo em terras juiz-foranas, também através de entrevistas com personagens importantes para tal e muitas reportagens de jornal e revistas locais, impressas e eletrônicas, além de vídeos da internet, entre outros.

Então, falar de um Funk em Juiz de Fora é algo muito atual, que está sendo feito neste momento, por uma juventude influenciada por diversos fatores dessa contemporaneidade, conforme já apresentamos. O Funk juiz-forano atual passa por constantes transformações em sua estrutura através dos anos; tornou-se algo tão dinâmico, que é possível ler várias temáticas em seu desenvolvimento. Então, estamos lidando com identidades que estão em pleno contato, e por conseguinte, são híbridas, plurais, fragmentadas e paradoxais.

Por este motivo, estamos trabalhando com temas que se desmancham no ar, parafraseando Marshall Berman. Portanto, tentaremos compor um histórico consistente do ritmo em terras mineiras, isso a partir do diálogo que o mesmo faz com seu parente carioca e as transformações que o fazem hoje algo diferente do que é feito no restante do país. Algumas noções novamente serão trazidas em destaque para que a construção desse imaginário possa ser realizada; uma delas é a própria noção de juizforaneidade, que será revisitada e reimaginada.

Anteriormente, estávamos falando que o Funk teve uma história bem próxima à do RAP na cidade, porém, atualmente, os dois estão trilhando caminhos diferentes. Funk e RAP, em Juiz de Fora, vieram de bairros considerados periféricos, principalmente aqueles locais que a maioria da população se declara negra, como é o caso do Santa Cândida. Os dois ritmos foram idealizados em

meio a vários problemas estruturais: violência, tráfico, falta de planejamento urbanístico e sanitário, além da crescente estigmatização de seus moradores. Tudo isso, de certa forma, virou um grande pano de fundo para todas as composições musicais feitas, principalmente a partir da década de 80. Tornando-se, realmente, uma crônica do cotidiano de inúmeras pessoas, descrevendo suas ações, sentimentos e desejos, também eram realizadas denúncias nas letras em relação às mazelas que sofriam, como a repressão policial, assassinatos, esquecimento por parte das instâncias de poder político e muitos outros assuntos. Ou seja, tudo que era “produto da vida” era passível de análise através da música.

No entanto, o Funk vai reproduzir todo esse imaginário de maneira distinta, usando ferramentas próprias para esta tarefa. Para demonstrar essa cena ou presença, tentaremos fazer um pequeno histórico desse Tamborzão juiz-forano, desde sua origem, influências, dissidências e transformações, que foram realizadas ao longo do tempo.

Como a matriz carioca, o Funk em JF também se tornou um grande fenômeno, que consegue atrair milhares de pessoas em função de seu ritmo, principalmente jovens. Atualmente, os bailes, realizados na cidade, atraem um público cada vez maior, isso desde festas feitas em lugares mais simples até em “boates de playboy⁹⁷”, lugar frequentado por pessoas da classe média/alta. Todos os finais de semana na cidade, existe no mínimo uma atração com Funk. Realmente, hoje, ouve-se o ritmo em muitos lugares, com os carros que passam na rua, nos celulares, nas caixinhas de som ou mesmo nas rádio. Hoje, ouve-se muito mais Funk do que há alguns anos, conseqüentemente, o mesmo passou a transitar em diferentes direções e estabelecer mais diálogos com esta nova época dinâmica.

De posse dessa premissa, o Funk chegou em Juiz de Fora no início da década de 80, com pequenas entradas em poucas festas. Porém, é a partir da década de 90 que o estilo ganha força na cidade, com a criação dos primeiros bairros realmente de Funk. Antes disso, não havia um interesse expresso da juventude local, talvez por desconhecimento. A cidade ainda ouvia outros estilos musicais como Samba e Rock, ou mesmo o Pop internacional.

Então, nesse primeiro momento, o Batidão ficou restrito aos bairros de periferia, que foram os primeiros a se interessarem por esta inovação musical. As letras da época compreendiam situações que eram vividas tanto nas favelas cariocas como em qualquer periferia brasileira. Letras como o “Rap do Silva⁹⁸” ou o “Rap da Felicidade” influenciaram, diretamente, o cotidiano de crianças, jovens e adultos que viveram os anos 90; principalmente, aqueles que residem em comunidades carentes. Esse Silva é a representação de muitos homens ou mulheres, que trabalham

97 Expressão utilizada pelo DJ Zulu, um dos personagens importantes para o Funk juiz-forano, para casas noturnas ou boates mais caras.

98 Um dos clássicos do Funk carioca, o “Rap do Silva” foi criado pelo MC Bob Rum, em 1995.

todos os dias, que residem na favela e gostam de Funk. Esse Silva poderia ser qualquer morador de uma Juiz de Fora “periférica” ou que more em bairros como Santa Cândida, São Benedito⁹⁹ (ou mais conhecido como Arado) ou mesmo no São Bernardo¹⁰⁰, por exemplo.

É válido ressaltar, que o bairro Santa Cândida, além do Hip Hop, também vai ser uma espécie de “centro de referência” para o Funk local. A Rádio Mega vai ser uma das portas de entrada para o ritmo no território juiz-forano; a programação da emissora também contemplava o ritmo para o bairro. Conforme já mencionamos, a partir das ações da emissora, foram possíveis várias apresentações de grupos de Rap no bairro e em toda a região. Essas apresentações não se restringiriam ao mundo do Hip Hop, mas seriam acrescidas ao Funk, claro que em menor escala.

A emissora passou a exercer uma grande influência para que o Batidão ganhasse mais território dentro da cidade, com suas reportagens e exibição de músicas em seus programas diários. Com isso, outras regiões também começaram a se interessar; na verdade, o Funk ganharia mais destaque em toda Juiz de Fora, seja em bairros mais carentes ou mais ricos, ou mesmo na região central. A população queria saber o que o mesmo tinha de tão diferente para mexer com a cabeça de tantas pessoas.

Os bailes, por sua vez, eram repletos de músicas que faziam parte do imaginário juvenil da época. As galeras, citando Hermano Vianna¹⁰¹, se reuniam em função de um único ideal: ouvir uma música relativamente nova, que expressava uma maneira diferente de ver a vida. O que passa a ser falado nessas músicas são coisas que jamais seriam imaginadas até então, causando uma imediata ligação do público. Este correspondia, cada vez mais, com essa música vibrante e alegre; com isso, um novo tipo de sociabilidade passava a ser criado na cidade de Juiz de Fora.

Por intermédio do funk, os jovens ressaltam a festa, a fruição do prazer, a alegria de estar juntos. Tendo como epicentro os bailes, o funk aparece como espaços e tempos de vivência da condição juvenil, constituindo-se um estilo de vida fluido e com interferência limitadas nas outras esferas da vida dos jovens. (DAYRELL, 2005: p. 123)

Conforme aponta Juarez Dayrell, o Funk em Juiz de Fora vai mediar uma alegria não somente dentro dos bailes, mas em todos os lugares da cidade. As galeras passariam a vivenciar o espaço público de maneira diferenciada, ao expressarem suas condições juvenis dentro desse novo tempo. Dessa forma, o Funk ganhava mais popularidade a cada dia e novos bailes surgiam

99 Bairro que se localiza na Zona Leste da cidade.

100 O bairro também se situa na Zona Leste, próximos aos bairros que foram mencionados. Todos eles fazem parte de uma região considerada uma das mais carentes de cidade.

101 Referência ao livro de Hermano Vianna “*Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*” (2003).

(tomemos como exemplo as quadras do Tupi, Real Grandeza e do Turunas).

No entanto, com essa popularidade, também viriam alguns aspectos “negativos” (fato que será mais analisado ao longo deste texto). Já colocamos, neste trabalho, que o Funk, não somente em JF, mas em todo o Brasil, tornaria-se uma espécie de hino para quem vive nas periferias, portanto, estamos falando de pessoas que carregam um estigma muito forte, para um tipo de sociedade elitista.

E, quando falamos de periferia ou favela, há um elemento (entre vários) que a faz ser tão discriminada em toda a sociedade, que é o tráfico de entorpecentes. Ao longo da história brasileira, o tráfico passou a ser mais visado nessas comunidades do que em outros lugares da estrutura urbana (Claro que sem negar que exista tráfico em outras partes da cidade). Por este motivo e muitos outros, favela passou a ser um sinônimo direto de tráfico, além de um reduto de pretos e pobres. Em Juiz de Fora não seria diferente, os bairros que citamos são exemplos dessa “condição”, não somente eles, mas outros, outros e outros.

Então, quando associamos um ritmo a um lugar com esses atributos, conseqüentemente, o fazemos como tal. O Funk passou a ocupar um lugar duplo dentro da sociedade juiz-forana da época: aquele que é a representação de uma festa, mas, ao mesmo tempo, símbolo de violência. Então, o mesmo passou a dividir opiniões das pessoas, como um vilão ou um bonzinho. Além disso, estaria atrelado aos acontecimentos no Rio Janeiro, que foram cruciais para sua estigmatização, por exemplo, o famoso arrastão de 1992. Acompanhando a história carioca, ser funkeiro na época seria símbolo de criminalidade e marginalidade, também neste município mineiro.

Também foi instituída uma cartografia do medo na cidade (a exemplo do Rio de Janeiro); algumas áreas eram (e ainda hoje são) consideradas de risco. Os bailes de Funk também ganhariam esse status, justamente por esse agravante. Com essa situação, ficou explícito que havia/há preconceitos em relação a cor de pele e as áreas marginalizadas da cidade. A partir de então, os bailes passaram a ter este estigma.

Além de tudo, Juiz de Fora é marcada por constantes brigas de gangues, pois existem várias rixas entre alguns bairros da cidade. Isso propiciou inúmeros encontros dentro do espaço urbano juiz-forano, principalmente entre jovens de 15 a 20 anos.

Essas brigas são um dos grandes problemas para o poder público, já que a taxa de homicídios vem aumentando cada vez mais, até nos dias atuais. Dessa forma, a criminalidade no município passou a preocupar toda a população, que fica com medo do que pode acontecer. De acordo com Adriana Aparecida de Almeida em *“Bullying Escolar e Criminalidade Adulta: Um Estudo com egressos do sistema prisional de Juiz de Fora/MG”* (2010), a criminalidade na cidade tem aumentado, justamente, pelo crescimento das brigas de gangues. A mesma associa parte deste

crescimento ao descrédito das políticas públicas, em relação a educação, a saúde e a segurança.

As gangues juvenis, embora possam variar em tamanho e natureza, são encontradas em todas as regiões do mundo e parecem responder a uma necessidade básica dos jovens de pertencer a um grupo e criar uma identidade própria. É um fenômeno principalmente masculino; que ocorre na adolescência ou em torno dos vinte anos, podendo a faixa etária variar dos 7 aos 35; tendem a ser de áreas economicamente desfavorecidas e de baixa renda; de ambientes urbanos e suburbanos. Os membros das gangues podem abandonar a escola e ter empregos pouco qualificados ou de baixa remuneração. As gangues estão associadas a comportamentos violentos, uma vez que os jovens tornam-se mais violentos em grupos e se envolvem com maior facilidade em atividades de maiores riscos e ilegais (p. 38)

Dessa forma, os jovens que participam dessas gangues juiz-foranas repetem comportamentos que podem ser vistos no mundo inteiro. São garotos com a mesma faixa etária acima, que brigam por causas mais variadas possíveis, desde brigas no colégio até por comando de tráfico; são inúmeros os eventos em que jovens como estes estão envolvidos. Quando procuramos em banco de dados (como o Tribuna de Minas¹⁰²) sobre o assunto, são muitas reportagens que tratam do assunto, principalmente, relacionadas às áreas já mencionadas. São bairros que se localizam na Zona Norte (Jóquei Clube, Parque das Torres), parte na Cidade Alta (Nova Germânia, São Pedro), também parte da Zona Sul (Dom Bosco, Santa Luzia) e na Zona Leste (Linhares e São Benedito).

Existem fronteiras bem demarcadas na cidade, com regras bem explícitas. É proibido, que jovens de bairros rivais frequentem estes locais, seria algo como “*cada um no seu quadrado*” ou “*cada macaco no seu galho*”, usando expressões utilizadas em algumas reportagens. Também fica proibido que os mesmos frequentem bairros aliados. O espaço público tornou-se uma trincheira de guerra, por assim dizer.

Foi realizado um levantamento¹⁰³, pelo NuGEA (Núcleo de Pesquisa, Geografia, Espaço e Ação) do curso de Geografia da UFJF, sobre eventos protagonizados por jovens nos anos de 2005, 2006 e 2007. Em 2006, por exemplo, o resultado foi surpreendente, mais de 200 reportagens foram recolhidas, a maioria delas tratam de brigas, assassinatos ou rixas entre gangues rivais. A pesquisa prezava a forma que esses jovens eram vistos pela mídia local, mas por toda sociedade juiz-forana. Através dela, foi possível ver que esse jovem que reside em Juiz de Fora é encarado como

102 Um dos jornais mais famosos da cidade, que constantemente traz em folhas assuntos relacionados as gangues.

103 O levantamento em questão se localiza no seguinte endereço: <http://www.ufjf.br/nugea/banco-das-comunidades-quilombolas/juventudes-e-cidade/juventudes-e-cidades-espacialidade-dos-jovens-em-cidades-medias/wventos-envolvendo-jovens-no-ano-de-2006-em-juiz-de-foram/>

empecilho para toda a estrutura política, econômica e social da cidade.

Toda situação descrita vai ser transferida para o cenário do Funk local, este será responsabilizado pelas brigas que estavam acontecendo na cidade. Os bailes, principalmente os que eram feitos no centro, como o do Tupi e Turunas, recebiam jovens de várias partes da cidade, entre eles bairros que se consideravam rivais. Dessa forma, os bailes viraram um dos lugares propícios para que acontecessem as brigas, pois se tornaram os pontos de encontros para tal: antes, durante, e principalmente, na saída. Durante os finais de semana, que tinham as festas, sempre se tinha notícias desses embates, que, as vezes, terminavam em mortes, fora a correria desordenada, os ferimentos e muitos outros fatores.

A partir de então, a mídia local passou a registrar esses acontecimentos em seus noticiários, acusando o mundo do Funk pelos atos. Além da imagem recém-adquirida, o Batidão passa a um lugar que deve ser evitado na cidade, ou melhor, extinguido. Já que se tratava de algo que fugia aos “bons costumes” e aos “bons modos”, é justamente o que veremos na maioria das reportagens feitas.

Numa reportagem do jornal Tribuna de Minas, a repórter Ana Cláudia Barros relata que a violência entre gangues de Juiz de Fora cresce ritmada pela batida do funk. Inspirados em jovens de facções cariocas do tráfico de drogas, os grupos locais utilizam as letras das músicas para reforçar ódios e desavenças fomentados nos bailes. Gritos de guerra, ameaças explícitas, apologia ao crime fazem parte de um repertório que encontra eco no cotidiano destes meninos. (CASTRO, PIRES, SANTOS, 2007: s/p)

A partir da citação acima, já é possível observar como era construído o imaginário sobre os bailes e, sobretudo, sobre os funkeiros. As letras “inspiravam” as ações realizadas dentro e fora das festas, algo semelhante a “gritos de guerra” (ironicamente transferido para este trabalho). Os poucos textos acadêmicos sobre a assunto aqui na cidade, retratam a suposta violência inserida no movimento Funk.

Esse movimento passou a ser visto nas páginas policiais, e não nas de cultura e lazer, situação semelhante a da “Cidade Maravilhosa” (como muitos dizem). As cidades, que inicialmente já se mostravam parecidas, também passaram a compartilhar mais um detalhe: o preconceito a mais uma de suas manifestações, o Funk, desta vez; fato que tinha ocorrido com o Samba.

Com isso, a situação do ritmo passou a ser cada vez mais difícil; mais pressões surgiriam, isso de vários lados: polícia, poder público e a população em geral:

“Briga de gangues – jovens são baleados ao sair de baile funk” e “Polícia investiga possíveis formações de facções” são as manchetes de capa dos jornais Panorama e Tribuna de Minas, respectivamente, datados em 29 de março de 2005. No dia seguinte, o assunto volta a ocupar a primeira página dos referidos veículos: “Gangues – Estudante é atingido por dois disparos de bala depois de ser perseguido por cerca de 20 integrantes de uma gangue” (Panorama) e “Polícia cria força-tarefa contra gangues” (Tribuna de Minas). Junto às chamadas, estão estampadas imagens de rapazes com os rostos cobertos, apontando para marcas de bala no corpo, ou de jovens com pedras nas mãos, prontos para um confronto. Por que tais situações ganharam tamanho destaque? (MAIA, s/d: p. 6-7)

Para que essa força-tarefa fosse bem-sucedida, era necessário que os bailes fossem proibidos, já que a cada final de semana ocorria um delito diferente. Apenas desse jeito poderia ser recuperada a harmonia nas ruas da cidade, e assim foram feitas várias tentativas, porém, nada durava muito tempo. Iniciou-se uma disputa judicial entre os promotores das festas e a Vara de Infância e Juventude, que duraria muitos anos. Uma parte questionava que os bailes eram uma forma de lazer legítima, principalmente, para aqueles que residem na Juiz de Fora periférica; já a outra, alegava que as festas eram nocivas à sociedade como um todo (provavelmente a classe média) e que as concentrações populares como essas faziam apologia ao crime, as drogas e ao sexo explícito. Ou melhor, eram e são (já que ainda hoje os problemas se perpetuam) dois pontos de vista distintos de ver uma manifestação artística originalmente de periferia.

Também foram pensadas uma série de medidas que amenizassem a situação dos confrontos, como a criação de uma carteira de autorização especial para que os jovens pudessem frequentar os bailes, isso em 2001, como podemos ver na reportagem “*Menores devem apresentar carteira para entrar em bailes funk, diz STJ*” (que está na íntegra), veiculada no site da Folha Ilustrada, de 23 de abril de 2001:

A Primeira Turma do Superior Tribunal de Justiça negou pedido de segurança feito por organizadores de bailes funks contra a Vara da Infância e da Juventude de Juiz de Fora (MG) que restringiu a entrada de menores de idade em shows e bailes. A Vara da Infância exige a apresentação de uma carteira especial expedida por ela.

De acordo com o promotor de eventos Ederson Antônio do Nascimento, essa carteira de identificação não tem "legitimação em qualquer norma legal" e a exigência de sua apresentação significa repúdio ao documento oficial de identidade.

A disputa judicial entre os promotores de bailes funks e a Vara da Infância e da Juventude teve origem em 1997. A Promotoria de Juiz de Fora pediu providência ao juízo especializado para pôr fim às brigas entre "galeras". A providência imediata foi proibir a frequência de menores de 18 anos em eventos onde fosse executada música funk.

A pedido dos promotores de eventos, a Vara da Infância aceitou amenizar o

rigor da proibição, com a criação de uma carteira especialmente destinada ao ingresso dos menores de idade nos bailes. A apresentação do documento teria como objetivo verificar a presença de menores infratores nesses eventos.

De acordo com determinação da Vara de Infância, adolescentes maiores de 14 anos desacompanhados de responsáveis só podem frequentar bailes e shows em áreas abertas ou ginásio de esportes, mediante apresentação da carteira especial. Menores de 14 anos devem estar acompanhados de pessoa maior de 21 anos, com autorização escrita do responsável.

A juíza da Infância e da Juventude, Rosângela Fernandes contesta a afirmação de promotores dos bailes de que a exigência da carteira atingiu "a parcela de adolescentes mais pobres, negra e que não tem condições de estudar pois trabalha". Para a juíza, a alegação é "leviana e impensada" porque as determinações da Vara da Infância destinam-se a todos os menores de Juiz de Fora, sem restrição de classe social, raça ou credo.

Ao examinar o recurso dos organizadores dos bailes funk, o relator, ministro Francisco Falcão, afirma que a criação da carteira especial "está em consonância com a função protetora do Juizado da Infância e da Juventude", já que quem comete infração tem sua carteira apreendida por seis meses. (<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u12905.shtml>)

A partir da reportagem acima, podemos analisar a real condição das galeras funkeiras juiz-foranas na época. Essas medidas não davam garantias concretas, para que a violência pudesse parar; seriam apenas hipóteses. Criar uma carteirinha não garantia, a partir de então, que o público seria apenas as pessoas que se adequassem as novas regras. Tal ação apenas promoveria uma segurança aparente para a juventude, mas isso tudo em contramão do lazer e divertimento de inúmeros jovens do município e região.

A situação se repetiria por muitos anos na cidade, na verdade, até hoje há ações semelhantes¹⁰⁴ em relação ao Funk. Sempre aparece na mídia local algo relacionado a algum tipo de proibição ou restrição dos bailes. Ainda nos dias atuais, o Funk é símbolo de uma moral que deveria ser banida dentro de uma sociedade que preza uma “grande moral” (como se fosse possível). Para algumas pessoas, o Funk é aquele que faz apelo à violência gratuita e a uma sexualidade exacerbada.

No entanto (ainda bem), o Funk não se faz apenas por episódios como estes, mas é possível falar de muitos elementos ou características. Ao longo dos anos, o mesmo passou por importantes transformações, que o fizeram mais dinâmico e híbrido, o que permitiu várias leituras do mesmo.

É válido mencionar que o Funk conquistou mais espaço dentro da cidade, tanto para sua difusão, quanto para sua produção. Realmente a palavra conquista é a melhor escolha, já que houve muitas etapas para que acontecesse isso, como estamos demonstrando neste trabalho. Hoje é possível falar que o Funk ocupa novos espaços para se difundir na cidade, durante os finais de

¹⁰⁴ É válido mencionar que outras festas também foram proibidas na cidade, como as raves. Estas seriam lugares propícios para que os jovens usassem drogas ilícitas, como LSD e extasy.

semana toca-se Funk no baile de comunidade, mas também toca o ritmo no baile de playboy.

Dessa expansão é que será possível encontrar interessantes personagens, que têm suas vidas entrelaçadas ao histórico do ritmo. Estamos falando de pessoas que são partes integrantes dessa conjuntura, provavelmente sem elas o Funk não estaria presente no imaginário urbano juiz-forano, da forma que está. Estes conseguiram transmitir para uma JF nova uma cultura, que por muito tempo, era restrita a alguns lugares. Ao mesmo tempo, esses personagens apontam uma nova direção de leitura do ritmo, além da que já é feita.

Um desses personagens é Jeferson Gonçalves dos Santos, mais conhecido como DJ Zulu. Apelido dado pela mãe, que viu que seus olhos eram tão negros semelhantes aos de um africano. Outro motivo, também, seria que Zulu representa uma força de um guerreiro, que nasceria apenas para vencer, de acordo com as palavras do próprio DJ¹⁰⁵.



Figura 24¹⁰⁶

Zulu é considerado um dos Djs mais importantes da cidade, sendo reconhecido por uma boa parte da população juiz-forana. Através de seu trabalho com a música, o Funk teve uma de suas grandes entradas dentro da cidade, principalmente no que se refere a expansão dos lugares que hoje

¹⁰⁵ É importante citar que foi realizada uma entrevista com o mesmo, para explicitar algumas questões que serão fundamentais para a pesquisa.

¹⁰⁶ Acervo pessoal.

tocam o ritmo.

O papel do DJ é muito importante para o mercado musical como um todo, mas quando falamos do Funk essa importância é intensificada. De acordo com o próprio Zulu, o DJ no Funk é a banda do MC, já que é ele que vai produzir as batidas na MPC (um tipo de bateria eletrônica) para que o MC cante. Ele também é responsável por reinventar toda a composição, por meio de estratégias de produção, deixando-a mais rica.

Apesar do DJ Zulu não acompanhar nenhum MC, ele (como outras pessoas) conseguiu que o ritmo passasse a participar de outras órbitas da estrutura social de Juiz de Fora. O mesmo promoveu festas específicas do gênero em lugares que antes não tinham recebido um evento desse tipo. Tornou-se, então, atitude inovadora para o lugar e para a época. Desde 1995, Zulu promoveu e promove diversos tipos de festas dentro e fora da cidade, para públicos também totalmente variados. Estamos falando de locais que não tinham em sua programação ritmos semelhantes ao Tamborzão.

É válido relatar, que na década de 90, as casas noturnas (principalmente aquelas que se diziam de elite) de JF eram conhecidas por possuírem uma programação bem delimitada, com Rock, MPB e também Música Eletrônica, por exemplo. Será através de atitudes como a do DJ Zulu, que estas passarão abrigar novas manifestações, dentre elas o recente Sertanejo Universitário, o Pagode, o R&B e o Funk. Principalmente, as “boates de playboy” (por exemplo, o Privilège¹⁰⁷) se renderam ao ritmo envolvente do Funk, colocando quase semanalmente uma atração relacionada ao mesmo.

Outro exemplo, foi o “*Samba Funk*”, também produzido pelo DJ Zulu, uma festa que atraía mais de 8.000 pessoas dentro do La Rocca¹⁰⁸. A festa, em questão, passou a ser um sucesso entre os jovens de toda a cidade, das mais diferentes áreas. Seu diferencial era juntar em um mesmo evento atrações do mundo do Funk e do Samba. Com isso, foi possível que o público presenciasse inúmeras atrações, principalmente do Funk Carioca, como Mr Catra, Menor do Chapa, Mc Smith e Gaiola das Popozudas.

107 O Privilège é um clube de entretenimento, qualidade e sofisticação, de acordo com seu próprio site Criada em 1999, a casa se descreve como um lugar que revolucionou o conceito de noite do Brasil. “*O Privilège trouxe para o palco e para a pista os maiores nomes do pop e inúmeros TOP DJs da e-music mundial, como Above & Beyond, Sebastian Ingrosso, Felix da Housecat, além de Lulu Santos, Ira!, Jota Quest, O Rappa, Paralamas e Cássia Eller. Um dos principais atrativos turísticos de Juiz de Fora, recebe cerca 400 turistas por fim de semana*” (<http://www.privilegebrasil.com/casa-juizdefora>)

108 O La Rocca é um centro de convenções e eventos, que recebe inúmeras festas, formaturas, shows, entre outros. É um lugar, relativamente, grande, e consegue abrigar até 10.000 pessoas em uma única noite.



TODO MUNDO VAI!

Figura 25¹⁰⁹

Essa atração (em suas 19 edições) resultou em um novo cenário da música juiz-forana. Mesmo com a participação de nomes mais famosos, a festa propiciou que mc's da cidade também participassem e ganhassem uma dimensão distinta. Com esse ato, os artistas locais tiveram mais uma chance de se expressarem e se fazerem visíveis para um público crescente. De acordo com o organizador e produtor da festa (DJ Zulu), o “*Samba Funk*” fez com que as galeras participassem ativamente de toda a festa. A quantidade de ingressos vendidos era enorme, cada galera de um bairro comprava “aos montes”. Dessa forma, a festa passou a ser o centro de encontro de vários grupos distintos, que falavam o mesmo tipo de linguagem: o Funk.

No entanto, a festa acabou em 2013, por problemas de violência nas saídas dos bailes, segundo as alegações realizadas por DJ Zulu. Ele ressalta que, apesar do evento receber convidados especiais (como o Via Show Digital e Furacão 2000), também surgiram vários problemas policiais. As mesmas galeras que iam curtir o baile também provocavam brigas, principalmente durante a saída. Por esse motivo, a comissão organizadora se viu na obrigação de acabar com o “*Samba Funk*”, pelo menos por enquanto. Porém, foi um passo importante para a história do ritmo na cidade, já que estreitou os laços entre Juiz de Fora e Rio de Janeiro, transformando o imaginário musical, quando pensamos no mundo funkeiro.

Falando nessa questão, quando analisamos o Funk na cidade, estamos diante de

109 Logotipo extraído da página oficial do evento: https://www.facebook.com/sambafunkjfoficial/photos_stream

identidades que estão em contato com este tempo. São jovens (em sua maioria) que se articulam com o seu tempo e o seu lugar. Além disso, a juizforaneidade (já discutida neste texto) vai passar por transformações. Esse juiz-forano contemporâneo vai se ver como uma peça de uma máquina maior, por assim dizer. Em outras palavras, esse ser está na fronteira (não somente física, mas ideológica) entre dois locus enunciativos: o carioca e o mineiro. O Funk aqui produzido é resultado de seu antecessor (de RJ), mas vai adquirir características próprias. Por sua vez, esse funkeiro vai se introduzir em toda uma problemática local.

Há letras que falam dos mais variados assuntos: de comunidades periféricas, amor e sexo, tráfico e violência, ou mesmo relatos, que pedem a paz na cidade; ou seja, de temáticas que podem ser vistas em Funks de qualquer parte do Brasil e temáticas que são inaugurais, de certa forma. Consequentemente, também estamos falando de muitas personalidades deste mundo, que se fazem presentes nas diversas instâncias da estrutura social juiz-forana. São pessoas que participam deste mundo de modo distinto, em diferentes direções. São artistas da cena independente, que hoje estão construindo uma nova faceta do Batidão. São eles: MC Xuxú e MC Lukinha, serão estes os escolhidos para analisar a tal e desejada Poética, conforme já vimos anteriormente.

Os personagens, em questão, vão incorporar tudo que já foi feito em relação a música em Juiz de Fora. Serão lembrados os papos nos botecos, os sambas e os Rap's. Então, podemos dizer que as composições escolhidas vão rememorar o passado, a fim de construir um presente que é resultante das mais variadas heranças, do mundo do Funk ou não. Ao mesmo tempo, será questionada a importância dos meios de comunicação (Rádio, Televisão, e principalmente, a Internet) na formação de um público e na expansão do ritmo local em relação ao país, já que estamos em uma época tão midiática e digital.

Na verdade, daremos continuação, no próximo capítulo, a esta pequena historiografia da música juiz-forana, porém destacando o papel destes personagens para a estrutura social, política, econômica e cultural do município. Além disso, também será minimamente discutida a representatividade de cada um deles para o cenário musical atual. Através de suas posturas, serão pensados os espaços de criação poética dentro da cidade, por meio de leituras que indicam uma presença diferenciada.

A fim de dar base para esta tarefa final do trabalho, foram realizadas neste capítulo entradas, que julgo necessárias, para se pensar e analisar esta música juiz-forana. Acredito que a música de JF deve ser pensada em conjunto, ou pelo menos algumas características, como a valorização/reflexão do/sobre lugar que se vive. É justamente por essa conjuntura que estamos falando sobre os imaginários poéticos concebidos aqui, através de um movimento que ao longo de sua história foi marcada por vários paradoxos. Paradoxos que são importantíssimos para uma

música que se fez de um discurso reativo de uma realidade excludente, já que é uma forma de falar, sim, sobre uma negritude, um lugar e uma opção. Nesse sentido, se torna um discurso sobre grupos minoritários, um discurso incrivelmente potente, por sinal.

Na verdade, é como se a “*Tristeza pé no chão*”, do Mamão, ou a “*Mascarada Veneziana*”, da Feliz Lembrança, de certa forma estejam, mesmo que indiretamente, em “*Um beijo*”, da MC Xuxú. Há questões que se repetem na música de Juiz de Fora, ou melhor, são questões que se entrelaçam, a fim de constituir essa afinidade. O que pretendeu ou que se pretende foi/é ver e ler uma Juiz de Fora repleta de sons, ritmos e harmonias totalmente diferentes, mas igualmente fundamentais para sua formação. O Funk, por sua vez, ganhou uma dimensão mais que necessária, pois o mesmo ainda se apresenta como um “agente perigoso”, não se sabe se é vilão ou bonzinho. A questão nem se trata de descobrir a qual lado ele pertence, mas mostrá-lo o mais próximo de sua realidade, sem os julgamentos, restrições ou proibições antecipadas.

Cabe ressaltar que não foi colocado em questão tudo o que a cidade produz musicalmente falando, já que essas produções não respondem a um interesse bem definido: uma ação política/literária em relação ao Funk nacional, especificamente da cidade. Porém são importantes para o cenário musical de JF. Em contramão, o que foi escolhido tentou responder esse ideal, pelo menos hipoteticamente. Tentou-se fazer uma rede de diálogos, que confirma essa linha de leitura em conjunto.

Estamos, então, falando de plurais, de híbridos, de duplos, triplos e quádruplos (ou qualquer outro nome que possa indicar essa temática): as diversas Juiz de Fora's que existem e ainda vão existir. Essa Juiz de Fora, que se faz por suas ligações com o que está ao seu redor e o que não. Uma “*Manchester*” que se mantém grande e imponente em alguns momentos, mas em outros se mostra como aquela que deixa a desejar, que anula e impede novas “manifestações de se manifestarem” (neste caso é necessária a expressão utilizada), conforme vimos ao longo deste trabalho. No entanto, uma “*Atenas*” que se mantém atenta às transformações que são vivenciadas ainda hoje em seu território e consegue ver nessas mudanças atos criativos, dotado de “poeticidade”.

Termino esta parte com um trecho do “*Baú de Ossos*”, do escritor juiz-forano Pedro Nava, que descreve muito bem os lugares que essa música (aqui analisada) percorre. Na verdade, percorre muito mais do que aí está, mas exemplifica os movimentos musicais que foram se formando ao longo do tempo, conforme pensamos:

Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais. Se não exatamente da picada de Garcia Rodrigues, ao menos da variante aberta do velho Halfeld e que, na sua travessia pelo arraial do Paraíbuna, tomou o

nome da rua Principal e ficou sendo depois a rua Direita de Juiz de Fora. Nasci nessa rua, no número 179, em frente à Mecânica, no sobrado onde reinava minha avó materna. E nas duas direções apontadas por essa, que hoje é a Avenida Rio Branco, hesitou minha vida.³⁷

A rua Halfeld desce como um rio, do moro do Imperador e vai desaguar na Praça da estação. Entre sua margem direita e o Alto dos Passos estão a Câmara, o Fórum, a academia de Comércio com seus padres, o Stella Matutina com suas freiras, a Matriz com suas irmandades, a Santa casa de Misericórdia com seus provedores, a Cadeia, com seus presos (testemunhas de Deus – contraste das virtudes do Justo) – toda uma estrutura social bem-pensante e cafardenta que se pudesse amordaçar a vida e suprimir o sexo, não ficaria satisfeita e a trataria ainda, como na frase de Rui Barbosa, de forrar de lã o espaço e cair a natureza de ocre. (NAVA,1974: p. 13-14)

CAPÍTULO 5 – Os personagens juiz-foranos: MC Xuxú, MC Lukinha

No capítulo anterior, foi feito um pequeno histórico da música juiz-forana, a fim de pensar em uma ideia de conjunto, que será retomada na concepção que fazemos do Funk. Ou seja, toda música aqui já realizada pode ser revisitada, de certa forma, ainda nas composições de hoje. É como se algumas características/temáticas se repetissem na atualidade e poderiam ser retomadas a qualquer momento.

Então, para falar de um Funk produzido na cidade atualmente, é necessário refletir quais seriam as questões que o fazem um legítimo produto desta contemporaneidade: dinâmico, híbrido e paradoxal. Já mencionamos algumas dessas questões ao longo deste texto, que estão entrelaçadas ao movimento musical (no sentido proposto pelos autores de a “*Historia Recente da Música Popular em Juiz de Fora*”). Outras serão feitas a partir deste momento, ao analisarmos como os personagens escolhidos podem ser peças-chave para a estrutura do Funk nacional, pois inauguram algumas facetas não imaginadas antes.

Estamos falando de artistas que vão instituir uma nova ordem de leitura do imaginário funkeiro atual, talvez um imaginário poético. São personagens que vão criar um diálogo com o que é feito na cidade, nos mais diversos estilos musicais; além do que é feito no país e no mundo em relação à musicalidade. Esse Funk é resultante de uma cultura musical ocidental, principalmente da cultura negra. Voltando a Paul Gilroy, esse Funk está entrelaçado à diversas manifestações de um Atlântico Negro, ao também instituir uma potente expressão corporal em seu conteúdo, uma presença que resulta em sentido. Portanto, trata-se de um “*fenômeno verdadeiramente global*”, ao tensionar novos usos da língua.

Dessa forma, o que tentaremos fazer é um texto afetado ou contaminado por essas instâncias de leitura. Um texto que apresenta uma trajetória funkeira ora muito parecida ao restante do país, ora apenas à situação juiz-forana. Com isso, também serão demonstrados ambiguidades e contradições que são presentes em nossa sociedade e se perpetuam no texto funkeiro, que vai imprimir a realidade desses jovens.

Os personagens que serão escolhidos para esta análise são MC Xuxú e MC Lukinha, todos eles começaram sua carreira musical na cidade e daí partiram para novos caminhos e novos lugares. Por isso, através de suas composições, é possível reconhecer uma Juiz de Fora diferente, talvez aquela que é vista e vivenciada por inúmeros jovens de bairros considerados de periferia. Todos os três colocam em suas letras uma experiência dessa JF, que, muitas das vezes, é aquela que não oferece as mesmas oportunidades a maior parte de sua população. São discursos que prezam um

locus de enunciação definido: uma leitura das minorias sociais (do negro, do pobre, do favelado, do homossexual, por exemplo). De alguma forma, eles vão tratar dessas questões e de muitas outras, que são demandas locais.

É válido ressaltar que os Funk's selecionados são dotados de uma potência literária, conseqüentemente, poderão ser adequados ao que denominamos de Poética, já que este é o propósito deste trabalho acadêmico. Estamos falando de uma possível Poética do Funk contemporâneo, a partir das produções juiz-foranas. Também serão questionadas as prováveis origens musicais desses repertórios, com os diálogos intertextuais desenvolvidos no mundo da música de JF.

A história de cada um também é muito importante, como uma forma de presença interpretativa, tornando-se um ato totalmente performático. Suas ações no espaço público não se restringem ao palco, mas a uma série de “medidas” que devem ser associadas nesta leitura, uma leitura de vida. Estes são apenas alguns exemplos de muitos, que poderiam ser analisados, porém não há tempo hábil para realizá-lo. No entanto, acredito que esse trabalho possa influenciar outros dentro da cidade de Juiz de Fora, já que não existe uma bibliografia grande sobre o assunto.

Novamente recorro a política, como uma justificativa viável para esta proposição de trabalho. Escolhi falar de um assunto que ainda é considerado tabu na sociedade juiz-forana, que está na incômoda posição entre vilão e mocinho. Principalmente, um assunto que dentro da academia ainda é alvo de muito preconceito. O Funk deve ser encarado não como um imaginário que foge aos moldes de uma moral conservadora, mas algo que está presente na vida de qualquer um, mesmo que indiretamente. Portanto, estamos falando de vida, daí o ato político, e devemos falar nas mais diversas instâncias possíveis.

Para isso, este capítulo será dividido em três momentos, que corresponde a cada um dos artistas, o que permitirá uma leitura individual das partes, além de uma análise em conjunto. Os dois MC's (MC Xuxú e MC Lukinha) serão encarados como uma amostra do Funk que é feito em Juiz de Fora. Bem como não serão analisadas todas as composições dos artistas, mas aquelas que se sobressaem em um todo. Para isso, o principal instrumento de pesquisa será a Internet, através de reportagens e vídeos, além de entrevistas feitas diretamente com os artistas ou com pessoas que também são importantes para o mundo do Funk.

Não existe nenhum tipo de fonte acadêmica exclusiva sobre essa questão, conforme já mencionamos, talvez por que se trata de assunto tão recente e novo dentro das universidades. Há pouco, algumas pesquisas passaram a refletir esse novo quadro contemporâneo, principalmente através da arte.

De posse dessa premissa, todos os dois MC's podem ser considerados “produtos” deste

tempo que é virtual e digitalizado; não há como desvencilhar uma coisa da outra. A internet tornou-se uma grande ferramenta para a música como um todo, por meio de mecanismos de produção, gestão e difusão. Conseqüentemente, o mercado fonográfico sentiu profundas mudanças, que empreendeu uma revolução em todos os procedimentos que estão imbricados em uma música. Não seria diferente no mundo funkeiro, que se faz por uma certa independência das grandes gravadoras, até um momento.

Para falar do Funk no século XXI, da forma que ele se encontra, devemos pensar em fórmulas mais atuais, como o advento dos aplicativos de smartphones (Whatsapp, Viber e Facebook). O download é cada vez mais fácil de se fazer, praticamente qualquer página traz um. Com isso, também provocou mudanças na forma que o público participa deste processo. Então, tudo se tornou muito mais rápido, já que o celular vai fazer a vez do antigo cd. O MP3 será um formato de áudio que faz do cotidiano de qualquer smartphone nos dias atuais, que pode ser transferido a qualquer momento, via bluetooth, internet ou a cabo. Com isso, artistas, como os descritos, podem ser reconhecidos em qualquer parte do planeta, claro que com a ajuda de outras mídias.

Resumindo, ao analisar o imaginário poético dessas composições, faremos uma leitura múltipla que tentará abranger essas inúmeras atribuições e, ao final, comprovar essa proposta de trabalho.

MC Xuxú

Para começar as análises sobre os personagens juiz-foranos do mundo do Funk, é necessário pensar qual seria a importância de cada um deles a seus iguais, mas principalmente a seus diferentes. Há, antes de tudo, um papel social a ser lido e pensado, ou seja, uma questão de representatividade.

Então, a representatividade seria uma das palavras mais importantes para designar Carol Vieira, ou melhor, Mc Xuxú. Uma das Mc's que mais vai modificar a forma de pensar ultimamente o Funk. Será desconstruída a maneira de encarar o ritmo em plano local e nacional, com destaque para o lugar de falar. Xuxú se declara como MC travesti, fato que poderia ser considerado diferente ou estranho; de certa forma até é, se pensamos numa predominância de um discurso machista. A MC vai ser uma das primeiras travestis a assumir o papel de representante da cultura LGBT dentro do mundo do Funk.



Figura 26¹¹⁰

Ela é “cria” do bairro Santa Cândida (de acordo com a entrevista dada por Xuxú), exatamente do mundo Hip Hop (grupo Posse de Cultura Hip Hop Zumbi dos Palmares), isso através das ações promovidas pela Rádio Mega. Dessa forma, a MC e muitos outros vão conseguir trabalhar com música, de maneira mais efetiva. De acordo com Xuxú, foi por meio do trabalho com a Mega e a participação no grupo de Rap que foi possível produzir uma música que falasse de sua realidade.

Era necessário falar de questões relacionadas ao lugar de origem, como os problemas de violência (inclusive a policial), moradia, saúde, educação e muitos outros. Seria uma espécie de urgência, que só poderia ser saciada através da música. Então, o RAP se faz de uma palavra armada (usando a expressão do livro de mesmo nome, de Écio Salles). Uma palavra que é capaz de fazer denúncias, porém a faz com ritmo e harmonia. É desse lugar enunciativo que a MC vai se formar musicalmente e construir seu repertório.

No entanto, será no Funk que a MC vai se encontrar, construindo uma música realmente potente para sua proposta, conforme mencionado pela própria. A partir de então, o Funk vai ser um mecanismo de aceitação de sua sexualidade e de sua condição de moradora de periferia e de sua cor. Será formado um imaginário não somente de sua comunidade de origem, mas de qualquer outra do país; ou mesmo, um discurso que pode ser sentido por qualquer ouvinte, que se encontra na mesma posição da MC.

Sempre tive muito orgulho de dizer que represento o gueto, a periferia, a favela. Foi lá que aprendi, que conquistei meus espaços cantando em barzinhos e escolas. Foi tudo dentro da minha comunidade. Eles me viram crescer vestido de menino, fiquei dois anos fora e voltei vestida totalmente de menina, e eles me acolheram do mesmo jeito. (<http://www.tribunademinas.com.br/funk-do-bem/>)

O fato que mais vai marcar sua trajetória, enquanto uma MC de Funk, é justamente sua “condição” de travesti, talvez justificada pela falta de MC's semelhantes. O seu lugar de fala é muito marcado, bem como suas letras vão trazer em questão a vida dos homossexuais; na verdade, será uma forma legítima e distinta de entrar neste mundo, muito conhecido pela presença de homens e uma temática machista. Suas composições vão interagir com essa estruturação social brasileira, bem como em menor projeção a juiz-forana.

Será através desse panorama proposto que o trabalho da MC ganhará uma maior projeção no cenário nacional, levando-a a uma posição de destaque no mundo funkeiro. Um exemplo seria as inúmeras participações em programas de TV (aberta e fechada), rádio e internet

que Xuxú passa a ter. Claro que não podemos desconsiderar que, por trás desses convites, não exista um interesse comercial, mas, de qualquer forma, é uma nova entrada para o ritmo.

Também é possível ler que o Funk se transforma e passa a ser visto de maneira diferente, pelo menos daquela que foi iniciada nos anos 80 no país. Uma categoria apenas não dá conta mais de descrevê-lo, mas teríamos que multiplicar várias vezes as hipóteses para pensar neste ritmo. Ou seja, o Funk é capaz de se reinventar, talvez acompanhando esse tempo que é híbrido e múltiplo, como estamos demonstrando ao longo deste texto. Aquilo que era conhecido por falar de alguns motes, vai ser incorporado a vivência de uma travesti, que tem experiências próprias de um “Outro”, que talvez esteja/estava afastado do imaginário funkeiro, pelo menos em tese.

No entanto, não quer dizer que a MC fale apenas dessa temática, ao contrário, suas composições vão passar por vários lugares, desde a influência do pop estadunidense até releituras da música juiz-forana, mesmo que indiretamente. O repertório de Xuxú é composto por essa variedade, que se dá pelo antigo Hip Hop da adolescência, das divas do pop, como Beyoncé e Rihanna, e das composições próprias.

Através da premissa apresentada, já podemos fazer uma análise inicial e pequena de como o Funk de Juiz de Fora vai se estabelecer. Mesmo que o ritmo tenha origens cariocas, aqui ele vai criar dimensões novas de funcionamento, assumirá características que condizem com a realidade dos personagens que residem no município. O que há de particular vai contribuir em uma universalidade do ritmo, características que só poderão ser pensadas em conjunto e por isso interessantes para este estudo. São questões que sempre foram vistas e analisadas ao longo das composições da MC Xuxú.

Essas constatações poderão ser vistas em umas das primeiras composições da MC, o Funk chamado “*Um beijo*”, que é a música que deu uma maior projeção para a cantora em plano nacional. O próprio título anuncia um ato muito descrito no cancioneiro nacional, que é o beijo. Várias cenas foram construídas a partir do beijo, isso dentro do imaginário popular; vários beijos já foram dados, literariamente falando. Porém esse “beijo” da MC Xuxú é dirigido, principalmente, aos personagens do mundo do Funk, além dos travestis.

*Um beijo pra quem é DJ
Um beijo pra quem é MC
Um beijo pra quem é do bem
Um beijo pras travestis*
(<http://letras.mus.br/mc-xuxu/um-beijo/>)

Através do beijo em questão, o texto funkeiro ganha uma proporção diferenciada e

estabelece uma relação poética nova. O beijo, então, é um tipo de saudação, inicialmente ao mundo do Tamborzão (DJ e o MC). Na verdade, há uma reverência a história do Funk no geral (com sua importância) até a chegada da MC a esse mundo, como se fosse um pedido de licença para iniciar a fala. Ao fazê-lo, a letra direciona para outro lugar de enunciação, que talvez se afaste, em primeiro momento, da “tradicionalidade funkeira”, por assim dizer. O DJ e o MC são personagens “comuns” do Funk, sem eles não existiria batida. Dessa forma, o trecho inicia uma construção de imaginário, que acompanha as ações que são naturais para estes homens, mulheres ou travestis. Também poderia dizer que esse beijo é uma homenagem aos tempos da Rádio Mega e do Hip Hop, lugares de fala onde estão presentes o DJ e o MC.

Seguindo a análise, os beijos continuam, porém “*para quem é do bem*”. Através dessa afirmação, conseguimos fazer uma leitura de quem seria do bem, a partir das palavras de Xuxú. Esse bem pode ter conotações totalmente diferentes, já que estamos falando de um Funk feito por uma MC que é travesti e juiz-forana.

Se pensamos apenas no mundo funkeiro, o “*bem*” em questão se torna uma representação da trajetória do Batidão no país e na cidade. Seriam aqueles que foram/são responsáveis por dar continuidade aos ritmos em dias mais atuais, seriam, então, personagens do bem (e em prol) de uma causa ou um movimento. Ao mesmo tempo, é instituído um imaginário de práticas úteis relacionadas a existência humana, voltando às palavras de Platão.

Agora, se pensar na questão de ser travesti, as pessoas do bem são aquelas que não são preconceituosas ou fazem parte do movimento LGBT. Na verdade, a reverência é direcionada especialmente aos travestis, que têm experiências semelhantes a da MC. O beijo, neste caso, pode ser encarado como uma superação dos problemas relacionados a escolha de ser homossexual no Brasil, como a violência contra travestis. Esse problema de violência é relatado em outras composições da MC, que relatou em entrevista ter sofrido algumas agressões (psicológicas e físicas) depois que assumiu a homossexualidade à sociedade em geral. Então, o beijo, ao mesmo tempo que é uma forma de carinho, também é uma superação do recalque – usando o hit de Valesca Popozuda “Beijinho no Ombro”.

Dessa forma, a composição continua com vários tipos de beijos, por assim dizer. Beijos que são direcionados ao mesmo mote de significantes.

*Um beijo pra quem tá solteira
Um beijo pra quem é fifi
Um beijão pras maloqueira
Um beijo pras travestis*

(<http://letras.mus.br/mc-xuxu/um-beijo/>)

A partir da premissa apresentada, o beijo é dirigido a mulheres ou travestis que estão solteiras. Neste caso, é muito explícito o direcionamento de gênero na letra, já que as palavras estão no feminino. Com isso, a identidade feminina da própria MC é afirmada, como uma forma de aproximação entre a mesma e outras mulheres, relativizando questões próprias do mundo feminino e travesti. Ao “beijar” as solteiras, a MC coloca um plano mais divertido na letra, ao instigar as aventuras vivenciadas na solteirice.

Os beijos também vão para quem é fifi e maloqueira. Fifi seriam pessoas que fazem muita fofoca; maloqueiro, uma gíria que tem vários significados, como aquele que vive na rua ou aquele que vive da bandidagem. Na letra ambos os termos são usados a fim de comprovar as experiências vivenciadas por esta mestre de cerimônia. Dessa forma, é construído uma aparência do mundo da personagem Xuxú, por meio de uma mensagem verbal que é potente, principalmente, para os leitores/público.

Por fim, os beijos são mandados em relação a proximidade. De certa forma a MC faz reverência a quem reside em Juiz de Fora (“*pra quem é daqui*”), além de quem está fora (“*pra quem é de longe*”). Ou mesmo, quem faz parte do mesmo grupo, no caso LGBT. Seria um convite, pelo menos, para conhecer o movimento e, assim, não fazer juízos antecipados sobre as escolhas feitas por cada um.

Um beijo pra quem é de longe
 Um beijo pra quem é daqui
 Um beijão para o meu bonde
 Um beijo pras travestis
 (<http://letras.mus.br/mc-xuxu/um-beijo/>)

Dessa maneira, é inserido um discurso de proximidade, isto em relação “ao meu bonde”. Um bonde só agrega pessoas com os mesmos pensamentos, com as mesmas ideias ou ideologias; são personagens que compartilham um ideal de vida. As galeras do Funk se juntam e formam bondes, como um meio de expressar suas características e seus modos de verem a vida, tal como ela se apresenta para cada um.

No entanto, esse bonde é diferente dos que estão presentes no mundo funkeiro habitualmente. São bondes com pessoas que comungam da mesma proposta da MC, que firma uma posição muito clara da sua identidade; seriam aquelas que levam como lema de vida a paz, igualdade, o respeito e o amor.

Final de contas, o hit da MC Xuxú ganhou uma proporção política, isso por alguns

motivos. Primeiro, seria de sua proximidade com o assunto, ou seja, uma travesti que fala em favor de sua causa. Esse lugar de fala é muito importante para um todo, pois ao tratar de questões relacionadas a sua existência, a MC coloca uma propriedade no que diz, como se pudéssemos ver pequenas particularidades do seu mundo a partir da composição.

A letra em questão, passa a transmitir o que há de mais particular na vida de uma travesti funkeira (seu vocabulário, sua origem, por exemplo), fato que veremos em outras músicas de Xuxú. Então são tematizados todas essas circunstâncias, a fim de criar um imaginário potente para essa diversidade discursiva, que represente as diferentes facetas do ser humano. Voltando a Édouard Glissant (2013), essa construção imaginária se dá em uma subversão da língua, que engendra uma linguagem capaz de representar as diferentes experiências, como é o caso do “*Um beijo*”, da MC juiz-forana.

Outro motivo seria essa temática vir acompanhada de Funk, fato que é novo, pois é quase inexistente a presença de MC's que usam o ritmo para falar da homossexualidade e seus desdobramentos. Realmente, a maioria das composições funkeiras passam por um sistema heteronormativo, que é comum na nossa sociedade. O que vivenciamos na esfera social, perpassa para o plano musical.

A construção de gênero mais feita no mundo funkeiro é baseada em um padrão heterossexual, em que a relação entre homem e mulher é mais destacada. Esse tipo de relação é firmada a todo momento quando pegamos algumas composições referentes ao Funk, principalmente de cunho machista. Um posicionamento que preza o contrário, sempre foi criticado por parte dos integrantes do Funk Nacional, como Mr. Catra.

Os discursos elaborados por muitos/as cantores/as de funk são outra forma de reafirmar ainda mais uma visão preconceituosa como essa exposta pelo Mr. Catra em um vídeo de uma música:

“só não vale raspa o peito, raspa a perna e raspa a bunda, só não vale ficar de trejeitos delicados e na hora que a gatinha pedir justiça virar para o lado e ficar com síndrome de fio terra”. (RIBEIRO, SANTOS, s/d: p. 09)

A partir da citação acima, é possível ter uma pequena amostra de como é tratado o homossexual ou um travesti dentro do Funk. Algumas considerações são um tanto quanto preconceituosas, permanecendo com uma visão limitada. É um discurso que tem visão limitada, que não cultua as diferenças que existem no mundo. O homem, neste caso, é o protótipo de macho, aquele que deve prezar uma postura máscula e reprodutora, sem qualquer atitude que fuja a tal estereótipo. Ele nunca poderia negar fogo a uma mulher em relações sexuais, ou assumir trejeitos

afeminados, conforme o que foi descrito acima.

Agora se “pegamos” uma composição como “*Um beijo*”, temos que relativizar essa premissa, já que estamos diante de uma nova visão de mundo. É muito importante pensar nessas novas identidades que estão em pleno contato, na contemporaneidade. Através da história ocidental, o discurso gay ganhou uma maior notoriedade, no sentido de aquisição de direitos civis e respeito entre as partes. Neste caso, o Funk será um espaço para se pensar e refletir essas grandes transformações da estrutura social, política e cultural. Não quer dizer que seja uma tarefa fácil e rápida, ao contrário, aos poucos, medidas como estas devem ser integradas também no plano musical (no caso o Funk) nacional e local.

Portanto, “*Um beijo*”, da MC Xuxú, vai permitir uma direção de discurso que considere novas inferências, como procedimentos constituintes dessa modernidade, tal qual a mesma se apresenta. Nas palavras de Felipe Machadom, em “*Os Bondes Gays e o Transbordamento da Identidade Homossexual*” (2014), essas questões poderiam ser explicadas através de uma interseccionalidade, que agregaria essas interações.

A interseccionalidade não é uma soma de opressões ou posições subalternas/subalternizadas, mas supõe uma sobreposição, um entrecruzamento dessas diferenças que produz posições distintas de acordo com essas interações ou confluências. Não se trata, nesse sentido, de somar as questões ou políticas de gênero, de sexo, sexualidade e de raça ou simplesmente compreender as variáveis das opressões, mas de “analisar os espaços de sobreposição entre gênero, sexo e raça como processos constitutivos da modernidade sexo-colonial” criando “estratégias de interseccionalidade política”, que deslegitimem a “unidimensionalidade dos saberes produzidos pelas representações da modernidade sexo-colonial”. (PRECIADO, 2006)

Dessa forma, a partir do que foi mencionado logo acima, estaríamos desconstruindo uma noção rígida do que chamamos de Funk, principalmente em relação ao lugar de fala. Trata-se de rever as conjunturas sociais/culturais/artísticas que regem as sociedades contemporâneas. É, na verdade, um discurso que desarticula a maneira que nos relacionamos com a questão de gênero, isso em meio ao Funk ou qualquer outra instância da vida. O “beijo”, então, se torna esse desarticulador, que ao ser concebido na letra ganha uma potência literária distinta; ou mesmo se sobrepõem ao que já é comumente visto na história funkeira.

Ou seja, trata-se de uma reinvenção do imaginário composto dentro do Batidão, começando por uma instância local (Juiz de Fora) até algo que poderia ser considerado universal. Há de se romper barreiras, como já foi feito na história musical juiz-forana e foram sentidas em um

plano maior. É o que acontece na música em questão, uma transformação do lugar de fala, isso por meio de estratégias discursivas que aqui foram demonstradas, pelo menos houve uma tentativa.

Também é válido mencionar que “Um Beijo” é acompanhado por um ritmo empolgante e dançante, com o sampler de “Hello” de Martin Solveig, um conhecido DJ francês. Com esse sampleado e associado a uma batida comum do Funk (algo parecido com o *tchun tchá tchá tchun tchun tchá*), isso além de sons de beijos. Essas batidas constituem uma presença, que não se faz pela palavra, mas outros fatores, como a melodia e a própria batida. Então, todo o discurso que foi descrito ganha uma dimensão mais alegre e até divertida, já que o som que rege a letra propicia essa leitura. O próprio figurino do clipe¹¹¹ pode ser uma das entradas analíticas para esta situação de alegria.



Figura 27¹¹²

Em todo o clipe, vemos um figurino muito próximo das baladas, principalmente LGBT, com vários adereços e muito brilho. Várias marcas da cultura contemporânea são resgatadas no clipe, que também são vistas em outros clipes das divas atuais, como Lady Gaga, Rihanna e Beyoncé (pessoas em que MC diz se espelhar), além das coreografias escolhidas. Tratam-se de releituras de um cenário atual, que é feito em diferentes caminhos, conforme estamos analisando

111 O clipe em questão pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=TZbyVY9sIRo>

112 Imagem extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=TZbyVY9sIRo>

neste trabalho dissertativo.

É através da influência Pop que é produzida e concebida uma construção de um imaginário que contemple a diversidade, como vimos a partir de Glissant. Esse discurso é múltiplo e híbrido, aliás, termos que estão sendo utilizados incansavelmente, mas totalmente necessários para tal proposta.

Portanto, é justamente esse beijo que vai dar uma maior visibilidade pública para a MC, no cenário local e também nacional, fazendo-a uma importante personagem para o que propomos como uma “*História Recente da Música Popular de Juiz de Fora*” (relativizando o mesmo título feito anteriormente). O beijo, neste caso, será um dos instrumentos (também poético) para se pensar no Funk, enquanto um produto de uma cidade mineira que tem um repertório poético/musical potente.

Essas considerações também estarão presentes em outras composições da MC, como em “*Desabafo*”, que tem um cunho pessoal, pois conta, em parte, situações que a mesma vivenciou. Ao mesmo tempo, que é criado um protesto contra a homofobia. A letra em questão realmente é um desabafo, logo um alívio de uma condição penosa e frustrante para esse ser.

O ato de desabafar possibilita que as impressões de vida da MC ganhem um contorno mais concreto. Poderíamos dizer, pelo menos hipoteticamente, que só através da música é possível que esse ato se concretize efetivamente. Então, a música será um mecanismo de libertação, desenvolvido ao passo que a composição é declamada.

Com tanta coisa pra se preocupar
Tem gente perdendo o tempo querendo cuidar
E mandar na minha vida

Testando a minha fé
Subestimando o quanto eu sou forte
(<http://www.vagalume.com.br/mc-xuxu/desabafo.html>)

Ao início da composição, é pensada a efemeridade da vida, por assim dizer. Algo que não tem como objetivo a realidade (ou talvez verdade) de uma existência, nas suposições colocadas. A MC aponta que a sua vida é alvo de inúmeros comentários ou mesmo fofocas; isso tudo permeado por preconceito e estigmatização. A vida de um homossexual não é nada fácil, principalmente de uma travesti ou uma transsexual, já que temos notícias de inúmeros casos de violência ou mesmo incompreensão de suas escolhas afetivas. Nesse sentido, é tomado a vida dos homossexuais por outras pessoas, que não os respeitam em sua plenitude. Como se estas tivessem o direito de decidir as vidas alheias.

De posse dessa premissa, os primeiros versos de o “Desabafo” é contemplado por uma indignação, que não está somente no discurso de Xuxú, mas de várias e vários outros que lhe são iguais. Há, então, uma tentativa de reverter essa condição sofrida e transformá-la em um texto de superação; torná-lo forte em todas as instâncias. Para isso, a fé assume um papel crucial na resolução deste grande problema. Através desta, a MC vai se posicionar ante a opressão sistemática da sociedade atual e criar uma forma nova de resistência.

Por sua vez, a figura de Deus é trazida a cena, como um elemento de conforto e compreensão. A partir de então a letra ganha um tom religioso, como uma estratégia de afirmação de identidade de travesti.

Deus nos pediu o amor,
Sei que te amo mais (sic) não sou amada,
Te vejo como um ser humano
Enquanto você me vê como nada.

Eu sei que Ele olha por mim
E esse dom Ele me concedeu
Hoje eu sou Mc
Eu sou travesti, mas sou filha de Deus

<http://www.vagalume.com.br/mc-xuxu/desabafo.html#ixzz3acFvOuj>

Ao mesmo tempo que é iniciado um discurso religioso, também é criada uma tentativa de um diálogo com alguém que, provavelmente, não a aceita da forma que ela se apresenta no mundo: como uma travesti, como explícito na letra. Como um desabafo, o Funk passa a descrever as tristezas de uma pessoa que sofre como outros, mas não é tratada como, principalmente em relação ao amor. Existe um descompasso entre o que Deus pede e o que realmente acontece com os homossexuais.

Esse diálogo, conforme já mencionado, a todo momento é requisitado, porém não plenamente realizado. Afinal de contas, o que se pretendia como um diálogo entre duas partes que não se entendem (pelo menos em tese), torna-se um monólogo de alguém que superou todas as contradições de ter se assumido como travesti e se converteu em MC, alguém que usa a música e dança para tal. Neste caso, um MC é um importante personagem na construção de um discurso potente e de transformação, pois através de seu fazer artístico na sociedade são feitos imaginários poéticos. O MC na comunidade se torna um grande representante e portador de um dom, pois ele acaba se tornando um espelho para outros jovens que gostam do ritmo; de certa forma é a aferência que podemos ver no texto funkeiro.

Dessa forma, a letra em questão tem um tom político, ao requerer posturas igualitárias

entre todas as pessoas, além de um apelo ao respeito mútuo. Talvez, a letra possa ser comparada a um hino, que é dirigido a um grupo específico de pessoas, que passam pelos mesmos problemas. Ou mesmo a um louvor, se levamos em conta a questão religiosa que está inserida, que é justificado pelo vocabulário usado.

Eu sou a devota da paz de um mundo melhor pra você e eu,
 Se você parar pra pensar vai ver
 Que eu tô certa eu tô dando o que é meu...

Eu não vim buscar caô apenas a sua compreensão,
 Tenho orgulho de ser quem eu sou
 E tu tem que aceitar somos todos irmão...
 (...)
 Não precisa me aceitar
 Apenas te peço pra me respeitar
 Hoje em dia é tão natural
 Hoje em dia tem brilho em todo lugar

<http://www.vagalume.com.br/mc-xuxu/desabafo.html#ixzz3acbCCf51>

A última afirmação tem muita importância para um todo, um louvor tem a característica de enaltecer uma causa. Então, poderíamos dizer que o “Desabafo” é um louvor popular, que rege a existência de alguém que se identifica como uma moradora de favela, negra, travesti e uma mestre de cerimônia. Se pensamos em uma questão local, essa dimensão apresentada se intensifica, pois apreende uma realidade que está próxima da sua vivência. Falar de uma Juiz de Fora presente nestas questões, é falar de algo que está em pleno desenvolvimento, algo que acompanha as diversas mudanças do cenário social nacional. Conforme a entrevista dada pela MC, a cidade mineira é um lugar que se apresenta sobre duas ordens de pensamentos: aquela que tem a Lei Rosa¹¹³ (Anexo 4), portanto aberta as diferentes formas de expressão; no entanto, também é uma localidade onde existe muita violência (psicológica e física) contra os travestis e homossexuais.

¹¹³ A Lei Rosa é conhecida por ter sido pioneira no Brasil, em relação aos direitos dos cidadãos homossexuais, bissexuais e transgêneros.



Figura 28¹¹⁴

O que se quer, então, com este desabafo é a petição de um mundo com mais paz e harmonia, com ações que não sejam homofóbicas, como podemos ver na imagem captada no clipe. A imagem em questão faz referência a como o ato homofóbico é injustificado e cego, por muitas das vezes. As aversões aos travestis (como é o caso) são realizadas sem qualquer motivo aparente, apenas por antipatia, desprezo ou preconceito.

Também é válido ressaltar, que como em “*Um Beijo*”, o “*Desabafo*” vem acompanhado por uma batida de Funk inicialmente mais lenta, como se alertasse para o problema que também é de todos; logo, o Batidão (no sentido de realmente ser mais forte) complementa o discurso político. Tudo isso faz com que esse discurso seja ressignificado, por meio de efeitos estéticos que se fazem pela conjunção da palavra e da batida.

O desabafo de MC Xuxú ganha uma nova ordem de leitura, que pode ser realizada, também, no coletivo. Ao passo que esta música é tocada para um público (muitas das vezes, GLBT, pois, de acordo com o MC, seu espaço para apresentações ainda é muito restrito a esse público), inicia-se uma transformação na mesma, uma nova aparência do mundo é criada, bem como aponta

¹¹⁴ Imagem extraída de <http://paroutudo.com/2014/05/14/homofobia-e-tema-do-novo-clipe-de-mc-xuxu-desabafo>

Aristóteles. Ouso dizer que são fabricadas várias fábulas poéticas, que talvez somente teriam sentido para este grupo que tentamos descrever. Ao mesmo tempo, é instituído uma relação com o corpo, jamais imaginada para um texto funkeiro, pois este resulta em uma presença constituidora de sentido através da oralidade. Somente por meio do movimento sonoro, corporal e linguístico é concluído o tão desejado ato de desabafar.

Outro fator que justificaria essa situação, seria que em partes da composição é colocado um sampleado de outro Funk muito conhecido no mundo dos bailes - “*Vai levanta a mão/ Vai, vai, levanta a mão...*”¹¹⁵, um tipo de aquecimento para iniciar as músicas nas festas. Esse aquecimento é uma forma para que o público entre em sintonia com a aura presente no baile, também um jeito do DJ saber se eles gostam do que estão ouvindo. Já no Funk em questão, esse sampler se torna uma espécie de chamado para que o público entenda tudo que foi descrito, e, assim, possam partir para uma ação mais efetiva, “fechando com ela”, como podemos ver/analisar nos últimos versos deste desabafo.

Eu não vim buscar caô apenas a sua compreensão,
Tenho orgulho de ser quem eu sou
E tu tem que aceitar somos todos irmão...
(<http://www.vagalume.com.br/mc-xuxu/desabafo.html>)

Por fim, o “Desabafo” de MC Xuxú é uma fala que deseja compreensão, sem qualquer tipo de caô (brincadeira). É uma fala que apreende todos os sofrimentos de um grupo minoritário socialmente, como é o caso dos homossexuais, principalmente os travestis; ou seja, é um tratado que valoriza essas identidades que são diferentes de outras, mas exigem respeito, como tal. O que era pra ser desabafado vai se constituir em discurso político sério e consistente.

No entanto, ao seguirmos adiante nas análises do repertório da MC Xuxú, veremos que há composições que falam de questões mais alegres e divertidas, que não propriamente estão presentes no mundo GLBT, mas em qualquer lugar enunciativo. Ou melhor, são questões que não têm relação direta com o gênero ou opção sexual, mas a coisas que são ligadas a qualquer um, seja homem ou mulher.

Um desses assuntos seria a festa, que é uma solenidade comemorativa comum a qualquer pessoa, independentemente de sua origem, cor ou orientação sexual. As festividades têm uma conotação simbólica muito importante para o imaginário popular nacional. De acordo com Maria Cristina Caponero e Edson Leite em “*Inter-relações entre Festas Populares, Políticas*

115 Sampler do conhecido grupo de Funk carioca: Os Hawaianos.

Públicas, Patrimônio Imaterial e Turismo” (2010), as festas têm uma grande importância para todo o povo brasileiro.

São festas públicas ou privadas, de grande ou pequeno porte, com difusão nacional ou apenas regional, mas que demarcam culturalmente o nosso país, por serem dotadas de um impressionante significado e um sentido permeado de conotação simbólica, mítica e de função coletiva, enriquecendo o cotidiano do povo brasileiro, pois de alguma maneira, têm significado particular relacionado com a história da cidade e com o passado, mais ou menos longínquo, de formação da cultura popular. Independente de suas origens, as festas são verdadeiras encenações a céu aberto que têm como cenário as ruas e praças públicas das cidades. As festas possuem características únicas, por estarem associadas à civilidade, por reviverem lutas, batalhas e conquistas, homenagearem heróis, personalidades e mitos. (p. 100)

Partindo da premissa apresentada, não seria diferente quando falamos em uma dimensão menor, como a de Juiz de Fora. A festa demarca vários significados para um coletivo, onde pessoas se encontram e trocam vivências/experiências distintas. Através dela, independente da temática, é construído um ideal de divertimento, já que normalmente é um espaço de alegria, de realização artística e descontração.

Será através dessa hipótese, que tentaremos analisar as composições “*Quero Ficar*” e o “*Bonde das Travesti*”. Ambas as músicas trazem relações imagéticas desses tipos de festividades. São letras mais leves e animadas ou mesmo descompromissadas com questões mais sérias ou politizadas, que despertam outra vivência do Funk juiz-forano e da própria MC. Os Funk's, em boa parte, também comungam da mesma ideia, ou seja, também do que acontece em uma festa. Ou melhor, mais que um espaço, ressaltam um espírito que “reveste” toda cerimônia, coisa que veremos nas duas letras, além de outras leituras.

Primeiramente, será analisado “Quero Ficar”, que é um Funk que traz em cheque algumas particularidades deste mundo. A música se inicia com um sampleado do hit “Anaconda” da cantora Nicki Minaj (um dos grandes nomes do Pop/Rap atual), que virou um sucesso nas pistas e nas baladas do mundo inteiro e, também, no cenário local. Se levarmos em conta que um sampling cria um diálogo entre duas composições musicais, inicialmente com propósitos diferentes, porém, quando se associam, criam uma nova fórmula de leitura. “Anaconda” de Nicki Minaj tem um cunho sexual, pois trata desde das partes íntimas de homens e mulheres, isso de maneiras totalmente distintas, uma delas a própria anaconda, fazendo referência ao pênis, até a explicação do ato sexual de fato.

Dessa forma, já temos estabelecido um sentido inicial para “Quero Ficar”, que se faz

pelo uso do sampling. O vocabulário utilizado também vai seguir esse caminho de significado, apontando uma ordem de leitura para tal. A letra em questão, de certa forma, também vai acompanhar o que a música de Nicki Minaj trata, porém de maneira mais leve que a primeira. É válido ressaltar que as duas se aproximam tanto, que a foto de trabalho da MC também faz referência ao single de Minaj, como podemos ver:



Figura 29¹¹⁶

A partir da imagem selecionada, podemos ver que a cantora faz uso de uma cobra (fazendo alusão a famosa cobra Sucuri, também chamada de Anaconda), para compor todo um imaginário já proposto pela música que a influenciou. Dessa maneira, há uma interseção entre dois elementos igualmente integrantes da cultura contemporânea e com algumas características diferentes, como é o caso do RAP estadunidense e o Funk brasileiro.

Conforme já declaramos, o “Quero Ficar”, apesar de toda a influência exercida pela música de Nicki Minaj, traz questões mais leves, presentes em qualquer balada, com qualquer pessoal. Estamos falando, por exemplo, das paqueras ou melhor das “ficadas”, que são relacionamentos curtos sem compromisso, muito comum entre os jovens.

Neste caso, não há nenhum indicativo de que quem esteja falando é uma travesti, mas uma mulher. É assumido um posicionamento feminino, em relação aos seus desejos em uma festa. Ao passo que assume que só quer ficar, a mesma rejeita um padrão patriarcal e machista, bem

116 Imagem extraída da página oficial da funkeira, no Facebook: <https://www.facebook.com/XuxuVierah/photos/a.167091130109624.40047.167089606776443/459159774236090/?type=1>

marcado em nossa sociedade atual. Neste sentido, “Quero Ficar” se torna uma letra com tom feminista, mesmo que venha da boca de uma homossexual, que não é diretamente associado a tal.

Hey boy, você quer
eu dou só uma dica
Não quero romance,
nem namoro
Eu quero ficar¹¹⁷

Com isso, podemos chegar a Simone de Beauvoir, quando a mesma diz que não se nasce mulher, mas torna-se. Então, é apropriado um discurso que, à primeira vista, não diríamos pertencer a uma mulher, mas a um alguém que sabemos não ter nascido uma, mas se sente como tal. A problemática de gênero (em relação a homossexualidade), neste momento, não faz fundamental diferença.

Na verdade, essa composição ganha um contorno muito político, ao requerer que toda mulher tenha o direito (antes de tudo) de se “soltar” nas baladas, como os homens. Dessa forma, é desconstruído um ideário, que prega que uma “mulher de bem e pertencente aos bons costumes” deveria permanecer em seu quarto de costura ou na cozinha.

Neste caso, o seu lugar ideal não é mais o mesmo que antes, mas a balada. Se antes a mulher deveria “participar” do dia, agora ela se torna um sujeito da noite, especificamente das madrugadas.

Louca nas baladas,
curtindo as madrugadas.
Sem hora pra voltar,
sem me preocupar com nada.

Partindo da premissa apresentada, o Funk de Mc Xuxú se torna um hino de transformação, ao colocar funcionamentos (não tão novos assim, se lembrarmos que o movimento feminista já tem um certo tempo) na ordem do dia.

Não há nenhum tipo de pedido ou permissão para que aconteça essa mudança, mas apenas um desejo pessoal que deve ser respeitado, antes de tudo. Isso se dá por sentenças impositivas, como “*eu vou*” ou “*elas vão ter que aturar*”, que vão incidir no seu posicionamento

117 Foi realizada uma transcrição de toda a letra, por meio da link da música no YouTube:
https://www.youtube.com/watch?v=HntLXgU2d_Y

enquanto mulher e negra. Não adianta o que as outras pessoas vão pensar ou falar, mas o que ela acha certo.

Outro fator importante no trecho a seguir, é justamente a associação do feminino com a questão de uma negritude. Então, estamos falando de um discurso que se faz por meio de uma representatividade negra.

Eu vou
e elas vão ter que aturar
o estilo da preta.
Já vou logo avisando,
hoje eu acordei perfeita.

Bem-me-quer, mal-me-quer
Vai ter que aturar
Seja quem você quiser
e se ame em primeiro lugar.

Eu quero ficar
Quero ficar
Só quero ficar
Ficar

A partir de então, é concebido um “texto” (como uma solicitação forte, usado por Roland Barthes) que preza não somente uma urgência do feminino na atualidade, mas de um feminino negro, antes de tudo. Não é só uma mulher requerendo “novas” posturas no domínio social, mas uma mulher negra ou preta, conforme a letra acima. Há um estilo dessa preta que deve ser respeitada ou mesmo aturada, na pior das hipóteses.

Ouso dizer, que este trecho apresenta uma espécie de bem-estar por essa condição humana escolhida, já que existe um “conselho” para o leitor/público desta composição: de ser o que quiser e se amar por isso. Seria uma importante justificativa para ela agir na estrutura social da forma que bem entende, desvinculando-se de pensamentos preconceituosos ou estigmatizantes.

Essa postura também pode ser vista em outra letra da MC, “*Sangue Frio*”, que tem a participação da sambista Sandra Portela, que é muito conhecida em Juiz de Fora e região. Esta composição é um misto de Samba, Rap e talvez um Funk, já que as batidas originais do ritmo são pouco perceptíveis aos ouvidos.

No entanto, todos eles se juntaram para tratar também de um imaginário do feminino na sociedade contemporânea, principalmente aquele relacionado à famosa Amélia¹¹⁸, como aquela que é submissa ao mandos e desmandos do sistema social patriarcalista e machista; uma perfeita mulher

118 Samba famoso de Atulfo Alves e Mário Lago de 1942.

ou a mulher de verdade, usando os trechos originais do samba em questão.

Em “Sangue Frio” é justaposta essa noção de mulher nos nossos dias, para que seja possível construir outro modelo, como também vimos em “Quero Ficar”. Novamente, o espaço destinado ao sexo feminino é o da rua (ou melhor da festa ou balada), em contraposição ao seu longo histórico de “ficar” em casa. Há claramente um protesto de emancipação feminina na letra de “Sangue Frio”. Talvez seja este um dos motivos para a escolha do título: uma mulher que não tem nenhum pesar de deixar sua condição virtuosa de “dona do lar” para assumir de “mulher de rua”, logo tem sangue frio.

Se tá pensando que vou ficar por baixo
se enganou.
Eu chego na festinha
e acabo com seu show, falô
Com seus amigos no bar se acabando.
Eu de avental, faxinando e cozinhando
Prefiro ser mulher, considerada de mentira
Amélia é Amélia
E cada uma vive a sua vida
Porque comigo o mole acabou.
Não, não me cutuque,
por que quando eu quiser eu vou.¹¹⁹

A partir da citação acima, podemos analisar que o ideal de Amélia não faz diferença para essa mulher, mas o que lhe interessa é a superação de uma condição imposta ao feminino, historicamente falando. As ações que seriam destinadas às Amélias, não fazem parte do cotidiano de uma pessoa ligada às mudanças dos últimos séculos, através das lutas por igualdade e respeito na diferença. Neste sentido, voltando a composição de Ataulfo Alves e Mário Lago, não lhe provoca nenhum tipo de saudade ou nostalgia. Além disso, esse rapaz no discurso de Xuxú não é nada pobre e digno de pena; ao contrário, merece experimentar um pouco de tudo que já fez.

Ao mesmo tempo que é desconstruído o imaginário de Amélia na letra, se dá prosseguimento a um pensamento emancipatório da condição de ser mulher (ou algo parecido). A mesma coloca que prefere ser mulher considerada de mentira, do que permanecer na atual situação de vida. Seria, por isso, uma alma de sangue frio, que “só pensa em luxo e riqueza”, com “tantas exigências”.

Essa menina é sangue frio
Ela não é brincadeira

119 A transcrição também foi realizada por meio do site de vídeos YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=iEQFphz9hgl>

Essa felina tá no cio
Cuidado, ela é feiticeira

De vestidinho bem curto¹²⁰,
você me viu no Facebook
Viajando no meu look
Um motivo pra brigar
Ba, ba, ba, ba, baby baba
Porque hoje tem balada
Deixei de ser otária,
agora vou me acabar
É desse jeito, temos que bater no peito
Sei que ninguém é perfeito
Mas respeito vem de casa, é!

Por fim, novamente será a festa do locús propício para tal transformação, mas não sabemos, se com seu fim, a situação volte a “normalidade” para uma Amélia, não há pistas no trecho, mas seria algo interessante para se pensar. O que vale para essa MC (um elemento constitutivo de sentido na leitura) é largar a posição de otária e mostrar que isso tudo não é brincadeira, mas algo totalmente relevante. Cabe finalmente ao “pobre rapaz” babar¹²¹, vendo toda a transformação daquela mulher/feiticeira/felina. Não existem meios suficientes para reverter essa nova situação.

Para finalizar as análises sobre parte do repertório da MC Xuxú, usaremos “*Bonde das Travesti*” (sic), que faz referência a uma série de significados do mundo gay ou transexual, isso novamente aliado a questão dos bondes funkeiros. Então, poderíamos dizer que há a formação de um bonde gay, questões que nos debruçamos anteriormente.

Dessa forma, o que há de diferente nesta composição, além da utilização deste vocabulário, seria uma leitura que o videoclipe proporciona. Há um diálogo entre duas facetas da MC no clipe, aquela como uma diva do Funk e outra que aparece como um homem (neste sentido travestido da sua essência, realmente acontece o contrário do que comumente associamos). Os dois personagens disputam uma espécie de batalha de dança, com ajuda dos bailarinos, que também se travestem. Todos juntos criam um momento descontraído, dançante, valorizando suas identidades, tal como escolheram ser.

O figurino, neste caso, tem muita importância para um todo. Quando a MC aparece travestida de homem, as roupas são mais escuras e sóbrias, assim cria uma imagem de como os homens devem se apresentar para a sociedade em geral. Em contramão, quando Xuxú aparece de travesti, as roupas são coloridas e com muito brilho, além do uso de uma maquiagem forte e várias

¹²⁰ Não há certeza que a expressão bem curto esteja correta, já que o áudio não propiciou uma leitura perfeita de tal.

¹²¹ Usando referência ao hit da cantora Kelly Key de 2001, “Baba Baby”, que se tornou uma espécie de um hino de superação da mulher, em relação ao homem que tinha um olhar diferente para a mesma.

perucas diferentes, bem semelhantes a apresentações de muitas travestis em casas noturnas.



Figura 30¹²²



Figura 31¹²³

122 Imagem extraída de <http://popclash.com.br/assista-o-novo-e-otimo-clipe-de-mc-xuxu-o-bonde/>

123 Imagem extraída de <http://acapa.virgula.uol.com.br/cultura/mc-xuxu-de-um-beijo-pras-travesti-lanca-novo-clipe-em-que-aparece-de-menino-e-menina/3/3/25181>



Figura 32¹²⁴

Há, por trás das imagens apresentadas, um discurso que afirma igualdade, independente de escolhas. Afinal de contas, neste contexto o que mais importa é a celebração da festa, uma celebração do Funk com seus bondes característicos, é o que podemos ver no refrão do Funk:

E o bonde desce, desce, desce, desce
E o bonde quebra, quebra, quebra, quebra

E o bonde não quer mais saber de mi, mi, mi
Tô falando é do Bonde das Travesti.

Então vem!

Então, esse bonde deve agir segundo a batida do Funk, descendo e quebrando a todo momento. Não há “mi,mi's” que impeçam isso de acontecer, independente de qual galera esteja participando. Cabe ressaltar que o “Bonde das Travesti” faz uma apropriação do imaginário que concebemos dos bondes de Funk, para que assim seja construído um discurso contra o preconceito, muito presente em nossas sociedades atuais. Tornando-se uma forma de resistência, que se faz por várias presenças, não somente a escrita.

Finalmente, o que se pretendeu com as análises sobre o repertório da MC juiz-forana, foi demonstrar que há diversas formas de pensar, hoje, em Funk Nacional. Não existe mais um

124 Imagem extraída de <https://www.facebook.com/funkstaroficial/posts/779045715494869>

modelo único de fazê-lo, ao contrário, são muitas mudanças que se fazem importantes para o “funcionamento” deste ritmo, que acompanha também as transformações do nosso tempo e do nosso lugar.

Neste sentido, as composições da Mc Xuxú são grandes arcabouços teóricos e sociais, pois exibem uma experiência nova para essa Poética, tal qual a concebemos anteriormente. Isso a partir de uma força (ou presença, voltando a Gumbrecht), que é resultado de um conjunto de leituras significativas para um coletivo específico, que não necessariamente teria que ser homossexual, mas uma questão de minoria, talvez.

Tantas foram as vezes que mencionamos a palavra imaginário nesta parte do trabalho, para tentarmos findar uma hipótese – uma análise da poética a partir do Funk de Juiz de Fora. O que tentamos fazer está presente nas composições escolhidas; todas elas contribuem de algum jeito para tal proposta.

MC Lukinha

Continuando as análises sobre o repertório funkeiro de Juiz de Fora, é importante ressaltar que há mais de uma maneira de designar o ritmo por estas terras. Já vimos que existe um Funk influenciado também por questões importantes para esta contemporaneidade, como o homossexualismo, por exemplo. Através da leitura das composições da MC Xuxú, foi possível analisar que o Funk juiz-forano se transformou, pois apresenta algumas particularidades que as distinguem de outros artistas. Essa música é “afetada” por diversos elementos, tornando-se um produto de seu tempo; não simplesmente é uma associação do batidão original, mas uma junção desse batidão com várias características musicais do mundo atual.

Talvez da mesma forma, poderemos refletir sobre as composições de outro MC juiz-forano, que também está modificando a maneira que vemos o Funk em plano local e nacional, como a MC Xuxú. Esse MC é chamado de Lucas Willian Alves, ou mais conhecido como Lukinha, um jovem de 21 anos que está ganhando destaque no cenário musical da cidade, bem como do país com um todo.



Figura 33¹²⁵

125 Imagem extraída de https://www.facebook.com/mclukinhareal/photos/pb.145435018968216.-2207520000.1432487272./441237066054675/?type=3&src=https%3A%2F%2Fscontent-gru1-1.xx.fbcdn.net%2Fphotos-xta1%2Fv%2Ft1.0-9%2F11206063_441237066054675_2796781761785336946_n.jpg%3Foh%3D1a59ddb407cfde903659ab1d740a3bdb%26oe%3D55F65767&size=960%2C960&fbid=441237066054675

MC Lukinha começou a fazer parte da cena musical, de forma mais efetiva, durante os últimos anos. O mesmo passou a transitar por outros espaços enunciativos além dos locais, como o Rio de Janeiro, através principalmente da Roda de Funk¹²⁶. Atualmente, a Roda de Funk se tornou um dos grandes meios para que novos artistas ganhassem mais destaque e reconhecimento no cenário musical, além de proporcionar o encontro de personagens da “velha guarda” do ritmo, as vezes, totalmente diferentes.



Figura 34¹²⁷

Hoje a Roda de Funk tem um papel muito importante para estes artistas, como MC Lukinha, que estão começando; tornando-se um grande espaço de sociabilidade. Além disso, eles passam a representar suas comunidades através do Funk, e assim, tornam-se um espelho para outros jovens, que também veem no Funk uma forma de expressar sua arte.

É interessante mencionar, que a Roda de Funk mais que um baile de Funk comum, tem uma organização especial: o palco é disposto de maneira diferente de outros bailes. Existe uma mesa, semelhante aquelas das antigas rodas de samba partido-alto, composta com os mc's que vão participar da roda, além dos anfitriões (MC Bobô e MC Alexandre Fabuloso¹²⁸) que apresentam

126 A Roda de Funk é uma espécie de evento que junta vários artistas do mundo do Funk, quase que semanalmente, bem bailes que não se restringem a cidade do Rio de Janeiro, principalmente em comunidades. O evento começou em São Gonçalo e hoje se disseminou por outros lugares.

127 Imagem extraída da página oficial do evento <https://www.facebook.com/RdfOficial/timeline>

128 Todos os dois MC's fazem parte do mundo Funkeiro há mais de 15 anos, por este motivo são considerados personagens da “velha guarda” do Funk carioca.

todas as rodas e iniciaram o projeto. As rodas de Funk começam com os anfitriões, logo após passam a vez para os outros MC's, que tem um tempo mais ou menos especificado para se apresentarem. E assim, como nas rodas de samba, cada um tem a vez de se apresentar, tornando-se um importante ato coletivo e político para este imaginário.

Outro fato interessante é o título do projeto, que se intitula como “*a verdadeira essência do Funk*”, isso talvez por que é um lugar que consegue reunir tantos os Mc's da antiga, quanto aqueles que agora estão aparecendo. Antes de tudo, essa intitulação faz a necessidade de pensarmos em qual seria a possível essência do Funk, se realmente existe ou não. Se essência é aquilo que se constitui como a natureza do ser, podemos ver que Funk é totalmente misturado, conforme descrevemos neste texto, essa seria sua essência.

A partir disso, podemos ler apresentação do evento se apresenta, que é composta por dois microfones, podemos fazer uma pequena simbologia com tal, como aquele lugar que dá voz a vários personagens, que antes não tinham acesso para cantar para um público maior. Esses microfones passam a representar um imaginário funkeiro, que estamos tentando formular neste trabalho.

Então, será justamente por meio dessa dinâmica, proporcionada pela Roda de Funk, que o MC Lukinha vai ganhar destaque nesta cena musical. O que começou em Juiz de Fora, vai fazer parte de um plano muito maior, já que hoje Lukinha é reconhecido em várias partes do país. É dessa origem juiz-forana que vão surgir suas características, que o faz um interessante personagem para todo movimento.

Diferente de Xuxú, Lukinha vai construir um discurso em que a cidade de Juiz de Fora se faz mais presente, porém aquela JF dos bairros considerados de periferias, com todos seus problemas de infraestrutura social. Em entrevista que fizemos com ele através do Facebook, o MC considera que suas composições são resultado de suas maluquices dentro desse espaço, por assim dizer. Somente um maluco que conseguiria relatar suas impressões de vida por meio da música, talvez seria a única forma de desabafar (voltando a composição de Xuxú). Em outras palavras, será através do Funk, que o MC vai conseguir descrever suas impressões de mundo; uma reflexão potente sobre sua condição de morador de periferia e negro.

Dessa forma, o repertório do MC vai descrever o imaginário dos bailes e de seus participantes, isso aliado a questões que são próprias do território juiz-forano e região, como o histórico de brigas entre bairros, por exemplo. De acordo com Lukinha, o baile é símbolo de “curtição e azaração” (ou deveria ser, pelo menos), assim, é um lugar de troca de experiências e de diálogo, a seu ver. Ou melhor: “*Existem muitos bailes funk tranquilão aí, vishiiii. Vou e faço vários, cheio de mulher gata e pessoas do bem entendem que o bom da festa é curtir, pois a música foi feita*

pra dançar!” (parte da entrevista). A partir da fala do MC, já é possível analisar que o baile, realmente, é seu grande instrumento poético, já que através dele é concebido todo seu texto funkeiro.

Para começarmos as análises musicais/poéticas sobre o funkeiro, usaremos a composição que fez com que o MC ganhasse um destaque maior em Juiz de Fora e região. “*Jacaré da Lacoste*¹²⁹” é o primeiro Funk que fez sucesso na boca de Lukinha; através deste Funk o MC chegou na Roda de Funk, e assim mais conhecido e reconhecido.

A Lacoste é uma das marcas de roupas mais caras do mundo e um dos produtos mais exaltados pelo ritmo, principalmente pelo recente Funk Ostentação. A marca seria um símbolo de tudo aquilo que o MC almeja em sua vida. Então, vestir uma camisa da Lacoste tem uma representatividade enorme para muitos, principalmente para aqueles que residem na favela. Talvez possa ser considerado como uma forma de fazer parte do mercado de consumo ativo, ou mesmo uma maneira de se inserir na sociedade atual (consequentemente, um discurso identitário). Mais que isso, vestir uma Lacoste (ou outra marca) está associado a concepção de beleza, que se tem atualmente. O jacaré, por sua vez, é toda representação desse imaginário, tanto que virou tema desta música.



Figura 35¹³⁰

Dessa forma, o animal representado nas camisas da marca, será aquele que muitos jovens vão querer para si em seus cotidianos, como um mecanismo de imaginação e de adaptação nesta sociedade contemporânea. Na verdade, não é a marca em questão que vai provocar essa

129 Referência a marca de roupa criada por René Lacoste em 1933, que tem como símbolo o jacaré.

130 Imagem extraída de <https://www.facebook.com/LacosteBrazil/photos/a.641823475874623.1073741825.641821555874815/649026305154340/?type=1&source=11>

“situação”, mas todo o imaginário de consumo que compramos todos os dias. São os “ideais de felicidades” que estão associados ao consumos, e os idolatramos em nossa vivência, independentemente de origem ou classe social.

Partindo dessa premissa que será constituída a análise sobre o “Jacaré da Lacoste” de MC Lukinha. A composição em questão tem que ser pensada através do mesmo imaginário que identificamos em algumas das músicas de MC Xuxú, isso através da aura que vive nos bailes ou nas festas. Será por meio desta, que constatamos um significado através do coletivo ou mesmo da junção de pensamentos e ideias totalmente diferentes. Conforme já mencionamos, a festa é uma solenidade comemorativa comum a qualquer pessoa. O baile Funk é uma importante celebração popular brasileira, talvez uma das únicas diversões para alguns moradores de comunidades periféricas. Portanto, o baile Funk vai instituir um “tratado” identitário para este mundo, que tentamos conhecer mais a fundo.

Assim, a festa descrita por Lukinha na letra, é aquela que tem muita gente alegre e se divertindo, além de muita bebida. Na verdade, não é nada diferente da imagem que a maioria das pessoas fazem de uma celebração festiva. Vale ressaltar que essa festa também tem vocabulário próprio, por assim dizer; ou seja, existem recursos linguísticos próprios da experiência proporcionada pelo baile, principalmente para as galeras jovens.

Eu tava no baile
Embrazando na moral
Do nada eu comecei
Passar um grande mal
Doidão de Whisky
Loucão de Ciroc
(<http://letras.mus.br/mc-lukinha/jacare-da-lacoste/>)

Dessa maneira, o “Jacaré da Lacoste” se inicia com um relato em primeira pessoa, sobre como estava o baile a seu ver. O ato de embrazar significa que alguém está divertindo, porém o mesmo chama atenção por está dançando melhor que os outros, por exemplo; é um termo muito utilizado nas letras de Funk atuais. Então, o MC “embrazador” começa seu discurso chamando atenção para si, mostrando que é diferente de outros participantes do baile, pois chama mais atenção com seu estilo.

No entanto, o mesmo declara que está “*passando um grande mal*”, causado pela ingestão de bebidas alcoólicas fortes, como Whisky e Ciroc. Por sinal, o imaginário dessas bebidas cada vez mais é usado como um recurso nas letras de Funk's atuais, pois são responsáveis por

provocarem uma transformação no humor das pessoas, deixando-as mais alegres e receptivas. A partir dessa situação, que o MC vai continuar seu “trajeto” no baile.

Eu tava muito lindo
 Vestindo uma lacoste
 A novinha se assustou
 Quando comecei a gritar
 Caralho, que dor no peito
 Novinha me socorre
 Quem foi que mordeu?
 O Jacaré da Lacoste

(<http://letras.mus.br/mc-lukinha/jacare-da-lacoste/>)

Ao passo que o MC se embেbede, ele modifica seu olhar para tudo que está ao seu lado, desde pessoas a seres inanimados, como o jacaré que está na sua camisa. Daí surge uma nova impressão do que estava ao seu redor. Através de sua capacidade imaginativa, o MC associa a figura real de um jacaré, que pode ser um animal perigoso, com aquele que está presente nos artigos da marca. É criada, então, uma perfeita fábula (voltando a Aristóteles), que tem um componente poético potente. É instituído uma história que tem alguns personagens específicos (MC, novinha e o jacaré) e ações jamais pensadas, pelo menos em tese.

Também poderia dizer, que a situação mencionada pode ter sido provocada por um delírio alcoólico, pois o MC estava “doidão” e “loucão”. A partir do momento que o MC fica bêbado, é iniciada uma espécie de sonho, que também se torna uma experiência importante para um todo. Essa experiência tem tanta validade que o mesmo grita, dando uma veracidade maior para o que ele descreve. O MC vai pedir ajuda para a “novinha” para sair dessa situação ou pelo menos que o socorra, porém não temos informação se ela o fez.

Por fim, o que acontece é que o jacaré o morde, deixando-o assustado e ao mesmo tempo é finalizada essa brincadeira em forma de sonho. Tal fato poderia ser ressaltado, pela performance do MC, que quase ri ao recitar os últimos versos. Então, “Jacaré da Lacoste” é feito de brincadeiras ou sonhos, que vão ser desenvolvidos em toda a composição. Seria uma forma importante de refletir as condições que são vistas nas festas, que poderia existir em qualquer uma delas.

Através da problemática (ou brincadeira literária) apresentada que o MC Lukinha vai ganhar destaque no cenário local. A composição conquistou o gosto de vários tipos de pessoas, principalmente aqueles que vivenciam a experiência proporcionada pelos bailes de comunidade. Através desta, o compositor passou a ser conhecido como MC Lukinha da Lacoste ou MC Lukinha

do Jacaré da Lacoste. Daí, o mesmo começa a participar de outros locus de enunciação, como o do Rio de Janeiro.

Através do “Jacaré”, outras composições surgiram e também ganharam uma dimensão especial para o artista, bem como para todo o cenário da música juiz-forana. Dessa forma, auxilia a expansão do gênero musical, para sua consequente transformação, conforme estamos descrevendo nessa dissertação (ou pelo menos tentando). O MC hoje já pode ser considerado um dos grandes representantes do Funk, pois é um dos primeiros (a exemplo da MC Xuxú) a não se restringir apenas a cidade de Juiz de Fora, mas a muitos lugares. Se tornaria, assim, uma música sem fronteiras previamente definidas. As letras ressaltam um imaginário vivenciado nos bailes, mas aliadas a uma nova concepção do que realmente Funk representa nos nossos dias.

Uma seria a música que é denominada de “**Balinha**”, que faz o mesmo movimento descrito, porém a composição traz algumas considerações que podem ser polemizadas, já que tratam de temas “complicados” para a sociedade em geral, que é a relação da festa com uso de drogas ilícitas (a balinha).

Dessa forma, a “Balinha” de Lukinha pode até ser considerado como um Funk proibidão, pois lida com assuntos que são relacionados a algum tipo de ilegalidade, como é caso das drogas. Em tese, seria um tipo de patologia social que deve ser extinguido do nosso convívio, pois não se adéquam nem as regras ou convenções sociais. Seriam, então, interações que não deveriam fazer parte do cancionário funkeiro.

No entanto, não é o que acontece, as drogas (no caso a balinha, ou melhor, o ecstasy) são os pontos-chave para a construção dessa composição. Somente através do uso da balinha, que o MC vai poder curtir a festa da maneira que deseja. Antes disso, ele se mantém “desanimado” ou desconectado com a aura do baile em questão, como podemos ver no trecho abaixo:

O baile tá (sic) naquele pique
 Mas eu to (sic) desanimado
 O amigo me deu um remédio
 Pra poder ajudar meu lado
 Eu vou ter que confessar
 Tudo pro amigo meu
 O remédio ele é pika mano
 Ele resolveu
 Sabe por quê?

(<http://letras.mus.br/mc-lukinha/balinha/>)

Conforme já mencionamos, o baile é um espaço de diversão e alegria, por isso pede que

seus participantes estejam no mesmo clima; todos deveriam ter o mesmo “*pique*”, pois assim seria concretizado a função da festa, que é a curtidão e azaração. No entanto, o MC permanece desanimado, mesmo com toda animação do restante do público. Logo a única solução seria tomar um “remédio”, de acordo com suas palavras.

É interessante ressaltar que neste caso a balinha ganha conotação de remédio, tirando todo o peso social do termo “droga” (como aquela que é ilícita) Comumente, quando se fala em remédio, não em droga, deslocamos todo o sentido da última, já que remédio é aquilo que cura ou alivia algo que incomoda o ser humano e poderia ser consumido em qualquer lugar, sem qualquer constrangimento.

Aliás, se voltarmos à origem do termo “Fármaco”, que pode designar tanto veneno quanto remédio; podemos analisar que essas duas conotações podem ser empreendidas na música em questão. O medicamento em questão pode o salvar de uma condição de doente, que é o seu desânimo. Somente a balinha poderia ajudar “seu lado”, e assim, modificar seu ânimo. Ao mesmo tempo, essa “balinha” é encarada pela sociedade em geral com um dos grandes venenos da atualidade.

Então, esse remédio tem tanta importância para este MC, tanto que ganhou uma conotação diferente na letra: o “o remédio é pika”. O termo “pika” se refere algo que é muito bom ou bacana, que teria o funcionamento necessário para seu problema. A partir daí, o ecstasy passa a fazer efeito e sua postura se modifica no baile. A balinha sintética o faz mais apto às sensações auditivas e sensoriais, provocando euforia e bem-estar.

Me deu vontade
De correr, eu corri
Me deu vontade
De dançar, eu dancei
O Lukinha tomou balinha que eu sei
E quando a onda bateu
Eu embrazei, embrazei, embrazei, embrazei
(<http://letras.mus.br/mc-lukinha/balinha/>)

Dessa maneira, após a ingestão da balinha o MC se transforma e assume outro comportamento, totalmente diferente do início da composição. Ele passa a correr e dançar desenfreadamente na pista, apenas influenciado por sua vontade. Porém, sua vontade é dada por meio de sua vontade e pelo efeito da balinha. Lukinha fala de si na terceira pessoa, ao dizer que sabe que tomou a substância, e conseqüentemente, sabe de seus efeitos.

Logo após temos a informação que a “onda bateu” e sua transformação foi realizada por completo. A partir de então, o MC passa a “embrazar” na festa, ou seja, ele começa a sentir, realmente, tudo que a festa pode proporcionar. Na verdade, ele passa a curtir tudo, como se estivesse em transe ou delírio. Em algumas apresentações, o MC é totalmente performático, como se estivesse tomado a substância; o tom de voz se modifica e os trejeitos mudam totalmente. O ato de “embrazar” ganha dimensão através de seu corpo e de sua voz; uma presença que é repleta de significado para a composição e para o público. Também essa “situação” pode ser reafirmada pela escolha da batida eletrônica, muito semelhante às de outros Funks mais antigos. Essa batida propiciaria a transformação do ânimo do MC, pois em tese seria a ideal para tal.

Por fim, a composição de MC Lukinha vai apreender um imaginário especial das festas, como descrevermos anteriormente. É esse baile que faz parte do cotidiano de muitos bairros brasileiros, sejam eles de Juiz de Fora ou não. É o baile que moradores vão se divertir, brincar e curtir através do som da música, ou melhor, da batida do Tamborzão. Então, é esse baile que vai ser o locús de enunciação poético do MC, ao constituir tecituras imaginárias sobre seu incrível mundo funkeiro.

Da mesma forma, poderíamos falar de outras composições do MC, como “*Princesa*”, que vai associar a premissa apresentada com uma temática amorosa, por assim dizer. A mulher, a partir de então, começa a fazer parte de seu imaginário funkeiro. Ela será símbolo de beleza e delicadeza, amor e paixão, além de muitos significados distintos; antes de tudo, ela será comparada a uma figura da realeza, como uma princesa.

Através dessa problemática constituiremos alguns dos sentidos vistos na música em questão. Inicialmente, poderíamos dizer que esse Funk se faz por meio de um relato que contempla as belezas dessa mulher, além de como deveria ser o tratamento dado a todas “princesinhas”. O que é mais destacado na letra é, exatamente, o clima de contemplação e adoração que o MC tem em relação a essa princesa. Tanto que ele desconstrói as expressões que outros homens fazem em relação à mulheres. No entanto, essa temática vem em forma de discurso, que é muito importante para a conquista desta princesa, o que veremos mais adiante.

Cabe mencionar também que no início da composição é utilizado o sample de uma música internacionalmente conhecida “*My heart will go on*”, que fez parte da trilha sonora do filme “*Titanic*”. A partir do momento que foi levada ao público, essa música se tornou um grande hit romântico para muitas pessoas. Dessa maneira, o Funk de MC Lukinha vai assumir a mesma problemática, também tornando-se “romântico”.

Essa eu fiz pensando nas meninas
 Aquelas meninas que se valorizam.
 Aquelas, que eu denomino de princesa,
 Princesa, princesinha.¹³¹

Assim, tudo começa em uma descrição sobre sua intenção com esta composição: o seu fazer literário é conduzido por uma necessidade de fazer outra categorização sobre as mulheres, que foge de um estereótipo da “cachorra”. A partir de então é construída uma situação de um possível encanto, já que essa “princesa” é símbolo de algo que deve ser valorizada, então, passa a ter muita importância para esta pessoa que desabafa seus sentimentos. Através de sua primeira descrição é concebido um ideal dessa mulher para este jovem, como aquela que influencia seu texto, e tem o direito de ser chamada de tal denominação. Então, a “princesa” é aquela que provoca um grande encanto do apaixonado MC (pelo menos em tese); talvez essa seria a melhor estratégia para descrever toda a composição: um tipo de tratamento que deve ser dado as mulheres, porém com a intenção de conseguir algo mais por isso, como o ato sexual. Trata-se então de um ato programado, que espera recompensas futuras.

É apresentado ao público/leitor um tipo de romance ou galanteio, que pode até ser considerado comum, já que possui um tratamento delicado e gentil, conforme aponta o MC. De certa forma, é resgatada uma estrutura romântica folhetinesca, que põe o feminino como símbolo de fragilidade e de ingenuidade, que facilmente cede aos galanteios de um homem, em favor de sexo garantido.

Mulher tem que tratar com carinho
 Não pode tratar com brincadeira.
 Não chama ela de cachorra,
 chama ela de princesa.

 Princesa, princesinha.

¹³¹ A música em questão foi transcrita, tendo como base o vídeo do YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=V3fxyWqY-PA>

O suposto sentimento do MC por sua “princesa” é exemplo de como deveria ser o tratamento de qualquer homem em relação a qualquer tipo de mulher. O carinho, então, deveria ser fundamental quando falamos em uma relação amorosa, pois é algo que não é brincadeira. Dessa forma, o MC desarticula fala de outros companheiros, ao “impor” que uma mulher não pode ser chamada de cachorra, um vocábulo muito utilizado em muitas letras de Funk conhecidas. Inicialmente podemos considerar que essa temática por várias vezes foi abordada no cancioneiro nacional, nos mais diferentes estilos; por isso não apresenta nenhum tipo de novidade. O mesmo acontece no Funk, este fato não é novo; o subgênero Melody tem uma dinâmica semelhante, pois também trata de questões relacionadas aos sentimentos e emoções do mestre de cerimônia.

Portanto, seria essa vivência com o feminino que vai possibilitar um relacionamento entre os dois possíveis “amantes”. O termo “*princesa*” ou “*princesinha*” faz referência a um jeito carinhoso e gentil de descrever uma mulher, algo que está presente por muito tempo no imaginário social ocidental. Ser princesa sempre foi símbolo de poder e altivez, mesmo que seja em assuntos relacionados ao amor e à paquera; talvez até um status ou conforto. Isso além de exprimir questões referentes à beleza; algo que ele pode idolatrar, como uma imagem perfeita, como num sonho, porém tudo isso como uma estratégia, conforme já mencionado

Não fala que tu vai comer ela
por que ela não é sobremesa

Se tu quer fazer amor
tem que falar com delicadeza.

Chama ela no cantinho
e fala no ouvidinho:

Oh princesa, eu te quero,
vamos fazer um amorzinho

Quem tá te chamando é o MC Lukinha

Então de posse da alegação anterior, o real interesse do MC é “*fazer um amorzinho*”, que confirmaria todas suas atitudes. Mesmo assim, ele o faz de maneira diferente, ao desconstruir a associação que se faz do ato de comer com a transa, a mulher sai do papel de comida (“sobremesa”) e passa ser tratada com delicadeza. Haveriam passos a serem dados em direção de tal proposta, que resultaria em um novo comportamento masculino, que difere de outros Funks de outros artistas,

bem como do próprio Lukinha.

Somente por meio dessas atitudes, que o MC poderia realizar seus desejos em relação a sua “amada”, da forma que acha a correta. Na verdade, pelo que apresenta a música em questão, essas atitudes seriam recorrentes em seu cotidiano, tornando-se uma estratégia importante, além de ganhar materialidade neste discurso.

Por fim, a “Princesa” de MC Lukinha é uma composição que vai imprimir no Funk um ideal romântico, aquele que é tão mencionado em vários repertórios musicais. O Funk, então, se torna a “música do amor”, aquela que é dotada de ritmo e balanço, mas regeria um casal apaixonado, pelo menos em tese. No entanto, esse amor é lido por dois eixos: aquele que é idealizado ou romântico, mas também aquele que é um instrumento de conquista. Não caberia dizer que seria o único e exclusivo mecanismo para tal, mas torna-se muito importante para esta análise. Entre todas as denominações já dadas ao ritmo, essa seria mais uma e muito considerável, por sinal; já que vai expandir a noção que podemos ter do Pancadão durante os últimos anos.

Para finalizar as análises sobre o repertório do MC Lukinha, usaremos duas composições consideradas pornográficas, demonstrando uma das facetas do imaginário musical/poético do artista. Já falamos de uma temática sobre os bailes, o amor, e agora, de algo que tem uma “aparência” polêmica na sociedade contemporânea. Falar de pornografia na atualidade, principalmente na música, despertou opiniões contraditórias das pessoas, já que existe um tabu em relação ao assunto.

Há mecanismos de opressão social, histórica e cultural que impedem de se falar abertamente sobre o ato sexual. Ainda hoje é difícil falar do que é chamado de pornografia, pois ao mesmo tempo desperta o interesse de muitos e a repulsa de outros. O Funk, por sua vez, também traz consigo um imaginário sexualizado, com isso acabando abalando uma moral tradicionalista, que preza que assuntos como esses não devem ser explicitados. A pornografia, então, é uma expressão humana que desperta ou insinua pensamentos sexuais ou eróticos, que nada tem a ver com algo indecente ou imoral, mas com uma visão distinta de vida.

Partindo dessa premissa, que serão desenhadas as análises das músicas “*Vem sarrar novinha*” e “*Zap Zap*”, que vão imprimir essas questões. É importante ressaltar que essas composições são apenas pequenos exemplos do que estamos demonstrar neste trabalho dissertativo, há muitas relações que poderiam ser destrinchadas.

Todas as duas usam de um vocabulário que incitam algo de sensual ou sexual, apenas provocações, como a associação de um sample de uma mulher gemendo como se estivessem transando ou palavras que incitariam o toque em membros íntimos.

Vemos isso, por exemplo, em “*Vem sarrar novinha*”, que é um Funk que já inicia com

o uso de dois samples, que fazem parte do imaginário nacional: uma da música “Maria Chiquinha”, mais conhecida nas vozes da dupla Sandy & Júnior; e um dos áudios que está presente no desenho infantil do Bob Esponja. Dessa forma, já vemos um diálogo inicial entre diversas heranças ou influências da cultura contemporânea, desde um sertanejo de raiz (porém conhecida quando a dupla era criança, então também tornando-se uma música especialmente para crianças) até uma musiquinha infantil, claro que sem desprezar o Funk nacional. O MC canta com o mesmo ritmo da antiga dupla infantil, como se “Vem sarrar novinha” também fosse um sertanejo.

No entanto, dessa temática musical “infantilizada” que será criada uma problemática sexual no Funk em questão. Através do título já podemos ter essa dimensão; o ato de sarrar implica em esfregar em outra pessoa através da dança, insinuando uma prática sexual. Quando o MC declara para a “novinha” (uma menina que provavelmente é menor de idade, que também frequenta os bailes) quer dançar ou “sarrar” com ela, implicitamente faz referência ao ato sexual entre os dois personagens.

Para que seu desejo seja concretizado, é necessário que antes algumas medidas sejam tomadas, como o uso de um “doce” (LSD) ou de uma “balinha” (ecstasy), para que assim ele possa entrar no clima do baile (para “ficar embrazadão”) e ter coragem de fazer algo do tipo; situação semelhante a outra composição do MC. As drogas, neste caso, não são somente instrumentos de fuga, mas de adaptação com “aura” da festa; talvez sem seu uso, o sujeito não faria as mesmas coisas.

O que tu foi fazer no baile?
Fala pro Lukinha
Tomar um doce,
pegar as no-vi-nhas.

Cheguei no baile
e embrazadão
e trombei uma novinha
Vem sarrar novinha (2x)

Aproveite, eu tô na onda
Vem que tu hoje é minha
Vem sarrar novinha (2x)¹³²

A partir do trecho acima, além da premissa anterior, também analisar que a figura da mulher nessa situação. Ela não tem uma identidade firmada na canção, é apenas denominada com “novinha”, essa teria apenas a função de realizar os desejos sexuais ou sensuais do MC. Na verdade,

¹³² Foi realizada uma transcrição de toda a letra, por meio do link da música no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=EkYj5s0b6C8>

ela até tem “direito de resposta”; então, a “novinha” também quer ser “sarrada”, ou seja, tem os mesmos desejos de seu “amante”.

Vem sarrar em mim,
que agora eu tô mandando.
Vem meu amorzinho
O meu bumbum tá te chamando

Dessa forma, a “novinha” é até mais explícita do que o MC, quando diz que “*o meu bumbum tá te chamando*”, retira assim a carga metafórica do verbo sarrar e o desvela. O desejo dessa menina é tão explícito que ela o manda, usando expressões totalmente impositivas, por assim dizer. Porém, logo após ela o “amacia”, ao chamá-lo de “*amorzinho*”. Tornando-se uma relação de dois gumes, por assim dizer, ao instituir dois posicionamentos da mulher, em relação ao ato julgado como obsceno ou pornográfico, por parte de nossa sociedade.

Então, se pegarmos a “*Princesa*” e “*Vem sarrar novinha*” de Mc Lukinha, podemos ver que há duas visões sobre mulher. Primeiramente, aquela que deveria ser tratada com mais delicadeza (logo mais romantizada), já a última é mais próxima de algo mais carnal ou mesmo obsceno, conforme já foi declarado. Porém é a partir daí que podemos questionar essa suposta pornografia, presente nestas composições. Na verdade, falar das funções sexuais ou excretoras nada tem de pornográfico, mas de coisas que nos aproximam de nossa natureza animal e são comuns a qualquer ser humano, bem como podemos ver em parte do conto de Rubem Fonseca, “*Intestino Grosso*” (1999):

“Joãozinho e Maria foram levados a passear no bosque pelo pai que, de conchavo com a mãe dos meninos, pretendia abandoná-los para serem devorados pelos lobos. Ao serem conduzidos pela floresta, Joãozinho e Maria, que desconfiavam das intenções do pai, iam jogando, dissimuladamente, pedacinhos de pão pelo caminho. As bolinhas de pão serviriam para orientá-los de volta, mas um passarinho comeu tudo e, depois de abandonados, os meninos, perdidos no bosque, acabaram caindo nas garras de uma feiticeira velha. Graças, porém, à astúcia de Joãozinho, ambos afinal conseguiram jogar a velha num tacho de azeite fervendo, matando-a após longa agonia cheia de lancinantes gemidos e súplicas. Depois os meninos voltaram para casa dos pais, com as riquezas que roubaram da casa da velha, e passaram a viver juntos novamente.” “Mas isso é uma história de fadas.”

É uma história indecente, desonesta, vergonhosa, obscena, despuerada, suja e sórdida. No entanto está impressa em todas ou quase todas as principais línguas do universo e é tradicionalmente transmitida de pais para filhos como uma história edificante. Essas crianças, ladras, assassinas, com seus pais criminosos, não deviam poder entrar dentro da casa da gente, nem mesmo escondidas dentro de um livro. Essa é uma verdadeira história de sacanagem,

no significado popular de sujeira que a palavra tem. E, por isso, pornográfica. Mas quando os defensores da decência acusam alguma coisa de pornográfica é porque ela descreve ou representa funções sexuais ou funções excretoras, com ou sem o uso de nomes vulgares comumente referidos como palavrões. O ser humano, alguém já disse, ainda é afetado por tudo aquilo que o relembra inequivocamente de sua natureza animal. Também já disseram que o homem é o único animal cuja nudez ofende os que estão em sua companhia e o único que em seus atos naturais se esconde dos seus semelhantes. (s/p)

Assim, tendo como base o trecho acima, o que é concebido como um ato pornográfico está mais relacionado a um tipo de moral ditada pelos “defensores da decência”, do que propriamente algo que é, de fato, indecente. Falar das relações sexuais ou das funções excretoras é algo, totalmente, natural a todos os seres humanos. Todas as pessoas “comem” ou “fodem” (isso nos mais variados sentidos possíveis das palavras), isso talvez seja o fato que tanto incomodaria, justamente por sua proximidade do homem. Então, o que é categorizado como pornografia, trata-se de algo próprio e comum da natureza e condição humana, que não deve ser considerado um assunto tabu.

Um “artigo pornográfico” (tal como uma parte das pessoas acreditam), por sua vez, é dotado de uma simplicidade estilística, na maioria das vezes. São textos que possuem “*tramas basicamente idênticas*” à outras também consideradas pornográficas, seria algo muito banal e até simplório.

“A maioria dos livros considerados pornográficos se caracteriza por uma série sucessiva de cenas eróticas cujo objetivo é estimular psicologicamente o leitor — um afrodisíaco retórico. São evitados todos os elementos que possam distrair o leitor do envolvimento unidimensional a que ele é submetido. São livros de grande simplicidade estrutural; com enredo circunscrito às transações eróticas dos personagens. As tramas tendem a ser basicamente idênticas em todos eles, há apenas diferenças de grau na escatologia e na perversão. Desde que não seja excessivamente exposta a esse tipo de literatura, a maioria dos leitores é estimulada por ela. Não há nada mais chato do que a saturação erótica barata.

(...)

A pornografia está ligada aos órgãos de excreção e de reprodução, à vida, às funções que caracterizam a resistência à morte — alimentação e amor, e seus exercícios e resultados: excremento, cópula, esperma, gravidez, parto, crescimento. Esta é a nossa velha amiga, a pornografia da vida (FONSECA, 1999: s/p)

Portanto, que para analisar as supostas composições pornográficas de MC Lukinha devemos nos abster de considerações que limitem nosso campo de visão analítica. São questões

relacionadas ao campo pornografia da vida (parafrazeando Rubem Fonseca), algo que é natural a qualquer um, além de presente.

De posse dessa problemática, podemos pensar em “*Zap zap*”, que faz referência ao aplicativo, “WhatsApp” uma multiplataforma de mensagens instantâneas e de chamadas de voz, muito usado por várias pessoas atualmente. Assim, o termo “zap zap” é uma associação do nome original do aplicativo, por possuir letras com sons parecidos ou pela suposta incompreensão do termo que está em inglês.

Antes de analisar a questão sexual da letra, é válido mencionar a importância da escolha do título, pois trata de algo que é tão novo e ao mesmo tempo presente no cotidiano das pessoas que vivem o século XXI. Hoje a maioria da população que possui um smartphone, tem o aplicativo no aparelho. Outro fato, é que o Whatsapp ou “zap zap” é um dos recursos mais importantes para difusão de muitos estilos musicais, bem como acontece com o Funk. Não há mais como falar em contemporaneidade, sem deixar de lado a utilidades desses aplicativos ou sites de veiculação de músicas, são elementos que devem ser pensados em conjunto. Através deles além de trocas de fotos, vídeos ou áudios, existem inúmeras trocas de pensamentos, tudo muito rápido. Todas as informações são transmitidas em segundos; o mesmo aconteceria em relação a arquivos da tal “pornografia”.

Então, a partir da alegação proposta, que o “zap zap” de MC Lukinha vai ser construído. Essa composição já inicia com várias referências do mundo virtual, como o uso e envio de áudios e fotografias por meio do aplicativo. Além de sons semelhantes quando uma mensagem chega ao celular. No entanto, isso é aliado à insinuações eróticas, como podemos ver no trecho a seguir:

Mandei um áudio pra ela,
ela falou, tua voz me excita

Eu tô ligado no WhatsApp
É só putaria

Eu falei assim pra ela:
tira foto pra me ver

Ela falou, tiro sim,
mas só guarda pra você.

O que rola na treta, morre na treta
Acontece na treta, fica na treta¹³³

133 A letra em questão também foi transcrita, de acordo com o vídeo relacionado a mesma: <https://www.youtube.com/watch?v=Qu4D8mqOb6k>

Então, o aplicativo seria usado para “putaria”, de acordo com o MC. Há, na verdade, um clima de sedução entre os dois personagens; as insinuações seriam provocadas pelo áudio e pelas fotografias, algo que é vivenciado no meio virtual. Ao mesmo tempo que é instituída essa relação com o universo da informatização, também é feito um desvelamento das relações amorosas e eróticas. Há um fascínio e uma curiosidade, por parte do MC, em relação ao corpo da mulher; ainda que esse corpo só seja exibido por meio de fotos. Assim despertaria um desejo muito maior, ocasionando um encontro real para o ato sexual.

É importante mostrar que mesmo quando a mulher aceita mandar a foto, ela só o faz com a suposta garantia que o MC mantenha apenas para si; seria algo compartilhado apenas entre os dois. Com isso, podemos ver que existe uma moral diferenciada para o feminino, como aquela que deve se manter em segredo, pois não pode ser colocada a público. Neste caso, o espaço virtual (o perfeito lugar da treta) é propício para realizar ações como essas, pois o caso ali “morreria” (no sentido de finalizar). A “treta”, por sua vez, adquire um sentido maior, como aquilo que é feito as escondidas com esperteza ou sutileza. A partir da afirmação “acontece na treta, fica na treta” que MC continua seu discurso e dessa vez muito mais explícito que anteriormente. Neste momento, ele demonstra como deveriam ser as fotos e além de querer comê-la, de fato. Para isso, ele propõe algumas vantagens, como veremos logo a seguir:

Tira logo essa roupinha,
que o Lukinha quer te ver (2x)

Lukinha quer te comer (2x)
Se tiver cabelo bom, ganha um shampoo da Garnier.
Se tiver corpinho bonito, Lukinha banca você.
Se tiver rostinho bonito, Lukinha beija você.

No entanto, as vantagens propostas são acompanhadas de condições, como o cabelo bom, o corpo ou rosto bonito. Dessa forma, há um posicionamento que pode ser considerado machista, pois são exigências descritas prezam uma ideal físico da mulher, não algo relacionado ao sentimento. Então, estamos falando de um desejo carnal, que só poderia ser saciado através do ato sexual, mais aliado as insinuações feitas no aplicativo, seriam como preliminares. Ao final da composição há um áudio da também funkeira Tati Quebra Barraco (que é um das grandes personalidades do mundo do Funk carioca), com a seguinte expressão: “*Toca a tcheca, toca a*

tcheca...”, que confirma essa preliminar. A masturbação feminina mais que excitar, faz como que ele produza esse discurso poético que estamos analisando, ao criar um imaginário possível sobre esse tipo de sexualidade.

A própria batida que rege esse texto, tem um certo clima de suspense, já que o ato só pode ser feito as escondidas, neste caso, por WhatsApp. A escolha do sample reflete essa instância de sentido, já que promove uma leitura conjunta para tal.

Por fim, “Zap zap” é uma composição que usa de insinuações sexuais para se fazer. É importante ressaltar que o assunto se trata de algo muito presente no repertório funkeiro em geral, bem como em qualquer instância musical brasileira. Falar de sexo não é bem-encarado em nossa sociedade, tornando-se um assunto tabu, conforme trabalhamos neste texto, porém é muito necessário, para que assim seja possível desconstruir estas considerações.

Antes de tudo, o que se pretendeu neste trabalho foi analisar como os artistas funkeiros de Juiz de fora vem desempenhando sua arte nos últimos anos. MC Lukinha faz um tratado artístico sobre os bailes, que podem ser realizados na cidade ou não, mas fazem parte do cotidiano da população jovem, que curte o Batidão. Justamente será o baile o elemento que desencadeia essas relações poéticas, tornando-se uma característica potente para todo o repertório.

Cabe mencionar também, que ao passo que foi feita esta análise sobre o repertório do MC, observou-se que existe uma recorrência do discurso em favor de si próprio em terceira pessoa do singular, um hábito que pode ser uma estratégia discursiva importante. Para justificar essa escolha, somente poderia acusar hipóteses, que podem se apresentar coerentes ou não. Assim, acredito que este uso pode estar relacionado com uma forma de dar destaque para seu trabalho enquanto MC de uma cidade do interior de Minas Gerais, e conseqüentemente, de sua periferia. Talvez, apenas talvez, seja este o motivo.

A partir desta breve análise, podemos ver que atualmente o que se produz em relação ao Funk é muito rico, pois conseguimos inúmeras temáticas dentro deste mundo, às vezes completamente diferentes uma das outras, outras vezes muito semelhantes. No entanto, todas elas permitem uma leitura coletiva do Batidão juiz-forano, como ele mantém algumas características cariocas, mas como ele se transforma, se refaz em um território diferente.

Creio que o que aqui foi realizado, minimamente comprovou esta hipótese, já que foi demonstrado como a “palavra funkeira” tem uma força e merece destaque nesta sociedade que se acostumou a alguns tipos de manifestações. Conforme já mencionado, trata-se de um ato político, ao levar em consideração que existem outras formas de pensar, e por esse motivo, deve ser respeitado e analisado como qualquer outra forma.

CONSIDERAÇÕES QUASE INICIAIS

Como finalizar uma dissertação? Como terminar algo que está longe de acabar? Há tantas coisas ainda para serem faladas ou analisadas; há tantos “movimentos musicais” que poderiam ter sido escolhidos, ao invés dos que aqui foram colocados. Realmente a principal pergunta a ser feita neste momento, seria como finalizar um trabalho de mais de dois anos, repleto de aflições e esperanças. Como terminar algo que começou numa aula, quando uma aluna chegou na sala e fez o “*quadrado de oito*”? Como ser coerente diante todas as implicações que estão inseridas nesses atos?

Mais que perguntar, acredito que essa hora é de dar possíveis ou mínimas respostas, que estão imbricadas em todo o desenvolvimento dessa dissertação de mestrado.

Este trabalho foi realizado com a pretensão de representar como o Funk vem desempenhando um papel fundamental na sociedade brasileira contemporânea, mobilizando várias galeras em função de seu ritmo e de sua batida. Especialmente, a forma que o Batidão vem se transformando ao longo dos anos e tornando-se uma grande ferramenta para se pensar o nosso tempo e o nosso espaço. Não dá mais para falar de Funk, como se falou alguns anos atrás; da mesma forma, não há como falar que o Funk que se faz no Rio de Janeiro é o mesmo do que se faz em outras partes do Brasil. Existem particularidades que condizem, quase exclusivamente, com a cena juiz-forana, por exemplo.

Mais que isso, esse texto pretendeu construir um imaginário sobre as experiências poéticas que podem ser encontradas nesse “movimento”. Acredito que esse trabalho tentou mostrar como as composições funkeiras podem desempenhar uma nova maneira de pensar o nosso país, principalmente desse Brasil das favelas ou comunidades periféricas, qual melhor termo a ser escolhido. Em outras palavras, essa dissertação buscou maneiras diferentes de conceber a Poesia, a partir do que é chamado de popular; a partir, realmente, de lugares que antes seriam impossibilitados de leitura. Estamos falando de novos índices de trabalho acadêmico, que se utiliza da atualidade para se constituir, ou seja, novas maneiras de encarar esses assuntos no meio acadêmico.

Portanto, esse bonde da antiga “Manchester Mineira” vai refletir essas dinâmicas; ou melhor, vai se fazer por meio de novas entradas de leitura, isso a partir de novos personagens, como é o caso da MC Xuxú e do MC Lukinha.

Por fim, essas considerações que quase se iniciam são apenas pequenos relatos de algo muito maior, que começou há muitos dias e há muitas palavras atrás. Algo que fez numa noite

qualquer, numa aula, quando uma aluna me despertou para importância do ritmo. Foi através dali, que bonde começou “embrazar” e despertaria estas páginas.

Estas são as respostas possíveis que poderiam ser colocadas neste momento, pois o restante ficará por conta de meus leitores. Seria, assim, que o Bonde de Juiz de Fora vai entrar em cena.

Referências Bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? In: O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Por Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, Editora da Unichapecó, 2009.

ALMEIDA, Adriana Aparecida. *Bullyng Escolar e Criminalidade Adulta: um estudo com egressos do sistema prisional de Juiz de Fora/MG*. Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora: UFJF, 2012.

ALMEIDA, Patrícia Lage. *Espaços de Vivências Compartilhadas: o lazer como via de inserção dos negros na sociedade juiz-forana no início do século XX*. In: OLIVEIRA, Mônica Ribeiro; VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro. *Vivendo a História: novas pesquisas*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2011.

ALMEIDA, Rosiléa Archanjo; BARA, Gilza Freitas. *O Espaço do Radiojornalismo nas emissoras Ams de Juiz de Fora*. Trabalho de conclusão de curso: CES, 2012.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*; Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

BARROS, Maria Lindamir de Aguiar. *A Literatura Popular além da Modernidade*. Armário de Literatura 10, 2002, p. 53-71.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *La Sociologie de la Culture Populaire*. 1978.

CAMPOS, Ricardo Aguiar; FERENZINI, Edson Leão; PERRONE, Bruno Tuler; VIDIGAL, Adriano Amaral. *“Memória de Músicos” - A Trajetória da Música Popular em Juiz de Fora*. Iaspmaal, 2012.

CAPONERO, Maria Cristina; LEITE, Edson. *Inter-relações entre Festas Populares, Políticas Públicas, Patrimônio Imaterial e Turismo*. Revista Patrimônio: Lazer & Turismo, v.7, n.10, abr-mai.jun./2010, p. 99-113.

CARDOSO, Rosilene Costa. *Rebeldia Escrava na História do Brasil: o contexto juiz-forano*. In: OLIVEIRA, Mônica Ribeiro; VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro. *Vivendo a História: novas pesquisas*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2011.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

_____, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Editora TecnoPrint, 2006.

CASTRO, André; HADAID, Julia. *Funk: que batida é essa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Europa dos Pobres: a belle-époque mineira*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1994.

CUNHA, Neiva Vieira, FELTRAN, Gabriel de Santis. *Sobre Periferias: novos conflitos no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Lamparina & FAPERJ, 2013

CUNHA, Olívia. *Conversando com Ice-T; Violência e Criminalização*. In: HERSCHMANN, Micael. *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAYRELL, Juarez. *A Música Entra em Cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

DIAS, Márcia Tostas. *Os Donos da Voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2008.

DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DIÓGENES, Glória. *Rebeldia Urbana: tramas de exclusão e violência juvenil*. In: HERSCHMANN, Micael. *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*; Tradução Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ESSINGER, Silvio, Batidão: *Uma história do Funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FACINA, Adriana. *Que Batida é essa*. In CASTRO, André; HADAID, Julia. *Funk: que batida é essa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

FACINA, Adriana. *Quem tem medo do “proibidão”?* In BATISTA, Carlos Bruce. Rio de Janeiro: Revan, 2013.

FANON, Frantz. *Pele negras, máscaras brancas*; tradução de Adriano Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

FORNACIARI, Cristina. *Funk da Gema: de apropriação a invenção, por uma estética popular brasileira*. Belo Horizonte: Edição da Autora, 2011.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GIROLETTI, Domingos. *Industrialização de Juiz de Fora: 1850/1930*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1988.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Organizações Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HERSCHMANN, Micael. *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

LACAN, Jacques. *O Simbólico, o Imaginário e o Real*. Conferência de 8 de julho. Mimeo.

LAHNI, Cláudia Regina. *Breve Histórica da Mega FM, uma rádio comunitária autêntica*. 2008

LAIGINIER, Pablo. *Reprodutibilidade e Funk Carioca: industrialização, pós-modernidade e novos tipos de pirataria*. In. KLÖCKNER, Luciano; PRATA, Nair. *Mídia Sonora em 4 Dimensões*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.

LOPES, Adriana Carvalho. *“Funk-se quem quiser”*: no batidão negro da cidade carioca. Tese de doutorado Campinas: Unicamp, 2010.

LOPES, Nei. *O Racismo: explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

MACHADO, Felipe. *Os Bondes Gays e o Transbordamento da Identidade Homossexual*. X Colóquio Nacional Representações e de Sexualidades, 2014

MACIEIRA, Ricardo. *Rio Botequim: 50 bares e botequins com a alma carioca*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

MATOS, Edilene. *Ritmo, Corpo, Palavra: uma poeta da voz viva*.

MAZZOLENI, Gilberto. *O Planeta Cultural: para uma antropologia histórica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

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

MEDEIROS, Roberto Faria; MEDEIROS FILHO, João; MOSTARO, Carlos Décio. *História Recente da Música Popular em Juiz de Fora*. Juiz de Fora: Edição dos autores, 1977.

MENEZES, Leila Medeiros. *Os Bares da Vida: espaços de sociabilidade e de construção poética*. Cadernos do CNLF Vol. XII, N° 15.

MERQUIOR, José Guilherme. *Astúcia da Mímese*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MIZRAHI, Mylene. *A Estética Funk Carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

MORGÃO, Diane Rodrigues. *Literatura de Cordel: cocanha e a realidade nordestina*. Monografia de conclusão de curso. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

MUSSE, Christina Ferraz. *Imprensa, Cultura e Imaginário Urbano: exercício de memória sobre os anos 60/70 em Juiz de Fora*. São Paulo: Nankim/Funalfa, 2008.

NAVA, Pedro. *Bau de Ossos*. RJ: José Olympio Editora, 2ª Ed. 1974.

PLATÃO. *República*; Tradução de Enrico Corvisieri. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. *Funk Ostentação em São Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologias da informação e da comunicação*. Revista de Estudos Culturais. s/d.

RIBEIRO, Cláudia Maria; SANTOS, Silmara Aparecida. *A Problematização da Heteronormatividade nas Músicas de Funk*. VI Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da ABEH, s/d.

SALLES, Ecio. *Sonoridades da Existência: Música, Comunicação e Produção do Comum*. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

SANTOS, Idelete Muzart Fonseca dos. *Em Demanda da Póetica Popular: Ariano Suassuna e Movimento Armorial*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

SANTOS, Tiago. In BATISTA, Carlos Bruce. *Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk*. Rio de Janeiro: Revan, 2013.

SHUSTERMANN, Richard. *Vivendo a Arte: o pensamento pragmatista e estética popular*. Tradução de Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: A questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

VENTURA, Zuenir. *A Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VIANNA, Hermano. *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987.

_____, Hermano. *Galeras Cariocas: Territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: Usos da cultura na era global*. BH: Ed. UFMG, 2004.

WACQUANT, Loic. *O que é gueto?* Construindo um conceito sociológico, *Revista de Sociologia e Política* 23, 155-164, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

FONTES ELETRÔNICAS:

Letras de músicas:

<http://letras.mus.br/fernanda-abreu/111528/>

<http://letras.mus.br/cidinho-e-doca/881883/>

<http://letras.mus.br/cidinho/194419/>

<http://letras.mus.br/mc-copinho/1793466/>

<http://letras.mus.br/mc-guime/contando-os-plaques-de-100/>

<http://letras.mus.br/james-brown/329032/>

<http://letras.mus.br/valeska-popozuda/ta-para-nascer-homem-que-vai-mandar-em-mim/>

<http://www.vagalume.com.br/edu-krieger/resposta-ao-funkostentacao.html#ixzz3PT5z>

<http://www.vagalume.com.br/mcs-cidinho-e-doca/rap-da-cidade-de-deus.html/>

<http://letras.mus.br/mc-xuxu/um-beijo/>

<http://www.vagalume.com.br/mc-xuxu/desabafo.html>

<http://letras.mus.br/mc-lukinha/jacare-da-lacoste/>

<http://letras.mus.br/mc-lukinha/balinha/>

Outros sites de referência:

http://www.achetudoeregiao.com.br/rj/rio_de_janeiro/Funk.htm

<http://funkmelody.com.br/>

www.funkderaiiz.com/o-arrastao

<http://jornalismob.com/2010/12/08/ai-nao-me-bate-doutor/>

http://www.apafunk.org/a_apafunk.html

<http://vivario.org.br/quem-somos-2/>

<http://blogueirasnegras.org/2013/08/16/anitta-embranquecimento-e-elitizacao/>

<http://blogueirasfeministas.com/2014/08/funk-e-feminismo/>

<http://www.kondzilla.com/>

http://cpdoc.fgv.br/fgvopinioao/pesquisaspublicas#id_3

<http://www.camarajf.mg.gov.br/noticias.php?cod=2242>

https://www.facebook.com/encontrodemcs/info?tabe=page_info

<http://www.privilegebrasil.com/casa-juizdefora>

<http://www.tribunademinas.com.br/funk-do-bem/>
<https://www.youtube.com/watch?v=TZbyVY9slRo>
https://www.youtube.com/watch?v=HntLXgU2d_Y
<https://www.youtube.com/watch?v=iEQFphz9hgI>
<https://www.youtube.com/watch?v=V3fxyWqY-PA>
<https://www.youtube.com/watch?v=EkYj5s0b6C8>
<https://www.youtube.com/watch?v=Qu4D8mqOb6k>
<http://www.escoladegoverno.org.br/artigos/209-nova-classe-media>

Figuras Imagem

Imagem 1:

<http://colunas.revistaepoca.globo.com/menteaberta/2011/02/10/gerson-king-combo-apresenta-o-melhor-da-soul-music-brasileira/>

Imagem 2:

<http://simaopessoa.blogspot.com.br/2011/01/historias-dos-djs-que-fizeram-historia.html>

Imagem 3:

<http://www.mis.rj.gov.br/blog/big-boy/>

Imagem 4:

<http://blogs.estadao.com.br/arquivo/2012/06/13/arrastao/>

Imagem 5:

<http://www.vpra.nl/morro-do-dende-mc-cidinho-doca.htm>

Imagem 6:

<http://www.embrashow.com.br/dj-marlboro-se-apresentou-em-abadiania-go/3768>

Imagem 7:

<https://www.youtube.com/watch?v=aX8BIF4h-qw>

Imagem 8:

<http://www.obaoba.com.br/evento/shows/naldo-benny-barra-music-27-05-2013>

Imagem 9:

<http://metropolitanafm.uol.com.br/agenda/shows/anitta-via-marques>

Imagem 10:

<http://platinumstages.com/valesca-popozuda-beijinho-no-ombro.htm>

Imagem 11:

<http://super.abril.com.br/cultura/funk-feminista-684751.shtml>

Imagem 12:

<http://musica.com.br/artistas/mr-catra.html>

Imagem 13:

<http://anuncie.globo.com/redeglobo/oportunidades/noticia/2013/10/site-do-esquentaganha-novas-possibilidades-com-informe.html>

Imagem 14:

http://pt.wikipedia.org/wiki/MC_Guim%C3%AA#mediaviewer/Ficheiro:Mc_Guim%C3%AA_show.jpg

Imagem 15:

<http://adoroeamo.blogspot.com.br/2013/08/look-mc-pocahontas-diva.html>

Imagem 16:

<http://familiarobacenactn.blogspot.com.br/2011/08/mc-roba-cena-autor-de-parado-na-esquina.html>

Imagem 17:

<http://ouvirmusicasmp3.com.br/bonde-dos-brabos-mc-nego-do-borel/>

Imagem 18:

<http://paniconaband.band.uol.com.br/podcast-interna/322867/mc-boy-do-charmes.html>

Imagem 19:

<http://agendasorocaba.com.br/estacao-class/mc-menor-do-chapa/>

Imagem 20:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/juiz-de-fora>

Imagem 21:

<http://www.oestandarte.com.br/o-carnaval-de-1966>

Imagem 22:

<http://www.oestandarte.com.br/o-carnaval-de-1966>

Imagem 23:

<http://www.oestandarte.com.br/o-carnaval-de-1966>

Imagem 24:

Acervo pessoal

Imagem 25:

https://www.facebook.com/sambafunkjfoficial/photos_stream

Imagem 26:

Acervo pessoal

Imagem 27:

<https://www.youtube.com/watch?v=TZbyVY9slRo>

Imagem 28:

<http://paroutudo.com/2014/05/14/homofobia-e-tema-do-novo-clipe-de-mc-xuxu-desabafo>

Imagem 29:

<https://www.facebook.com/XuxuVierah/photos/a.167091130109624.40047.167089606776443/459159774236090/?type=1>

Imagem 30:

<http://popclash.com.br/assista-o-novo-e-otimo-clipe-de-mc-xuxu-o-bonde/>

Imagem 31:

<http://acapa.virgula.uol.com.br/cultura/mc-xuxu-de-um-beijo-pras-travesti-lanca-novo-clipe-em-que-aparece-de-menino-e-menina/3/3/25181>

Imagem 32:

<https://www.facebook.com/funkstaroficial/posts/779045715494869>

Imagem 33:

https://www.facebook.com/mclukinhareal/photos/pb.145435018968216.2207520000.1432487272./441237066054675/?type=3&src=https%3A%2F%2Fscontent-gru1-1.xx.fbcdn%2Fphotos-xta1%2Fv%2Ft1.09%2F11206063_441237066054675_2796781761785336946_n.jpg%3Foh%3D1a59ddb407cfde903659ab1d740a3bdb%26oe%3D55F65767&size=960%2C960&fbid=441237066054675

Imagem 34:

<https://www.facebook.com/RdfOficial/timeline>

Imagem 35:

<https://www.facebook.com/LacosteBrazil/photos/a.641823475874623.1073741825.641821555874815/649026305154340/?type=1&source=11>

Anexo 1

O GOVERNADOR DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Faço saber que a Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Fica definido que o funk é um movimento cultural e musical de caráter popular.

Parágrafo Único. Não se enquadram na regra prevista neste artigo conteúdos que façam apologia ao crime.

Art. 2º Compete ao poder público assegurar a esse movimento a realização de suas manifestações próprias, como festas, bailes, reuniões, sem quaisquer regras discriminatórias e nem diferentes das que regem outras manifestações da mesma natureza.

Art. 3º Os assuntos relativos ao funk do deverão, prioritariamente, ser tratados pelos órgãos do Estado relacionados à cultura.

Art. 4º Fica proibido qualquer tipo de discriminação ou preconceito, seja de natureza social, racial, cultural ou administrativa contra o movimento funk e seus integrantes.

Art. 5º Os artistas do funk são agentes da cultura popular, e como tal, devem ter seus direitos respeitados.

Art. 6º Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

Rio de Janeiro, 22 de setembro de 2009.

SERGIO CABRAL
Governador

Anexo 2

PROJETO DE LEI Nº DE 2008

(Do Sr. Chico Alencar)

Define o funk como forma de manifestação cultural e dá outras providências.

O Congresso Nacional decreta:

Art. 1º Fica definido que o funk constitui forma de manifestação cultural popular, e enquanto tal, digna do cuidado e proteção por parte do Poder Público, na forma da Lei.

Art. 2º Os artistas do funk são agentes da cultura popular, e como tais, terão seus direitos respeitados e assegurados conforme a legislação em vigor.

Art. 3º Compete ao Poder Público assegurar ao movimento funk a livre realização de suas atividades e de manifestações próprias, como festas, bailes e reuniões, na forma da Lei.

Art. 4º Os assuntos relativos ao movimento funk integrarão a pauta de trabalho e de fomento regular dos órgãos públicos ligados à cultura, submetendo-se às mesmas normas regulatórias de manifestações de natureza similar.

Parágrafo único – Qualquer tipo de discriminação, preconceito ou desrespeito, seja de natureza social, racial, cultural ou administrativo, contra o movimento funk ou seus integrantes, submeter-se-á às penas da Lei.

Art. 5º Compete ao poder público assegurar as condições para democratização da produção e veiculação musical do funk, de modo a minimizar o monopólio e a cartelização desse gênero musical.

Art. 6º Esta lei entra em vigor na data de sua publicação. 2

JUSTIFICAÇÃO

Considerado como uma fusão do Soul, Jazz e Rhythm & Blues (R&B), os músicos

norte-americanos inicialmente chamaram de Funk uma música com um ritmo lento, solto, dançante e caracterizada por frases musicais repetidas. Funky, termo originalmente de conotação sexual, era o adjetivo da língua inglesa usado para descrever estas qualidades musicais. Com as inovações introduzidas por James Brown e outros, nos anos 60, é que o funk passou a ser considerado um gênero musical específico. Os estudiosos mostram que o funk seguiu sua trajetória como uma versão radical do soul, utilizando arranjos mais agressivos e com um ritmo mais pesado. É tributário de várias linhagens da música black – como a proveniente da Jamaica dos anos 60, de onde se importaram os sound systems das festas realizadas em praças públicas. Ali, novas músicas eram “construídas” com aparelhos de mixagem, prática que depois é levada para o Bronx nova-iorquino, onde a técnica recebe a adição de elementos como o scratch (uso da agulha do toca-discos como instrumento que arranhava o disco) e o rap (surgido da prática de abrir o microfone a dançarinos, que improvisavam sobre as bases musicais, criando a figura do master of ceremony, ou MC). Dessa base o funk se dissemina pelo mundo, caindo no gosto da juventude de toda parte, e passa a integrar o caldo cultural de várias vertentes, como o hip hop.

No contexto musical do Rio de Janeiro, as origens do movimento funk remontam ao início dos anos 70, com os “Bailes da Pesada” no Canecão (espaço cultural na Zona Sul), organizados pelo discotecário Ademir Lemos e pelo locutor de rádio Big Boy, cujo programa na Rádio Mundial fazia grande sucesso entre os jovens. Mas o movimento mais intelectualizado da Música Popular Brasileira – a MPB – expulsou os bailes do Canecão para clubes nos subúrbios, para onde se deslocaram multidões de dançarinos. Pesquisadores noticiam que “os Bailes da Pesada reuniam seguidores fiéis de todos os cantos da cidade, chegando a abrigar 5 mil dançarinos em uma única noite.”¹³⁴ Só em 1975 a atenção da imprensa voltou-se para o funk, alcunhando o fenômeno dos bailes de subúrbio, até então despercebido do grande público, como movimento “Black Rio”.

Em plena ditadura militar, houve uma leitura política do movimento, interpretando a forte presença da militância negra nos bailes e como forma de conscientização da cultura negra pela juventude, que constituía a maioria dos frequentadores. Na visão mais engajada, o funk deixava de ser mera diversão e se tornava instrumento de superação do racismo e da aculturação.

Hoje, em nosso País, o chamado movimento funk constitui-se em uma atividade de lazer e cultura popular das mais importantes, reunindo mais de 1 milhão de jovens todos os fins de semana, apenas na Região Metropolitana do Rio de Janeiro. Entre cantores (MC’s), grupos de dançarinos e DJ’s cariocas renomados, estima-se haver atualmente mais de 1.000 em atividade,

conhecidos no País e alguns deles, até no exterior. O antropólogo Hermano Vianna Jr. assim registrava o fato, em 1987:

“Em todos os fins de semana, no Grande Rio, são realizados cerca de 700 bailes (..), onde se ouve música funk. Segundo seus próprios organizadores, um baile com 500 pessoas é considerado um fracasso. Cada uma dessas festas atrai, também em média, 1.000 dançarinos. Pelo menos uma centena de bailes reúne um público superior a 2.000 pessoas. Alguns deles costumam ter 6.000 a 10.000 dançarinos. Fazendo as contas, por baixo, é possível afirmar que 1 milhão de jovens cariocas frequentam esses bailes todos os sábados e domingos. Um número por si só impressionante: nenhuma outra atividade de lazer reúne tantas pessoas, com tanta frequência.”¹³⁵

Historiadores da música ressaltam que, tal como aconteceu há 100 anos com o maxixe e o samba – houve época em que, no Brasil, era proibido sambar! – e também com a capoeira, e mais recentemente, com o reggae e o hip hop, o funk enfrenta hoje toda ordem de preconceitos e tentativas de desmobilização por parte de segmentos da sociedade que discriminam manifestações culturais das classes menos abonadas, sobretudo as ligadas à cultura negra. Também a mídia nacional não raro aborda o funk de um modo preconceituoso, associando-o, em palavras ou imagens, à marginalidade, à violência, ao tráfico e ao consumo de drogas, sem nenhuma base consistente, a considerar os estudos que, sobretudo nas duas últimas décadas, têm se desenvolvido sobre o assunto nas melhores universidades do País. No nosso entendimento, tais problemas apontados – que hoje são reais e às vezes, até dramáticos – têm muito mais a ver com a ausência, por décadas, do Poder Público e dos serviços públicos onde mais deveriam se fazer presentes. Na verdade, tais problemas relacionam-se muito mais com a imensa desigualdade social que nos caracteriza enquanto nação, com a segregação social e o descaso estatal que historicamente vitima os nossos cidadãos mais pobres. Os jornais diários noticiam há mais de década a ação de grupos criminosos que tomam como reféns comunidades inteiras, principalmente nas grandes metrópoles, ocupando os espaços de comando e controle não só dos locais de lazer e cultura mas também de trabalho, de educação, de saúde, sem encontrarem efetiva ação do Poder Público que os coíba.

Entretanto, nunca é demais recordar que a Constituição Federal de 1988 assim estabelece, a respeito da Cultura:

“Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às

135 VIANNA JR., HERMANO. O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos – dissertação de mestrado – Museu de Antropologia da UFRJ, RJ, 1987. P. 12.

fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional. (..)

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

(...)
§ 3º A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.”

Em consonância com a Constituição Federal, já existem nas leis orgânicas de diversos municípios brasileiros – como é o caso do Rio de Janeiro –, tanto quanto nas constituições estaduais, dispositivos que estabelecem a obrigação das respectivas esferas do Poder Executivo de registrar, fomentar, promover, incentivar, proteger e zelar por manifestações culturais de caráter popular. Não obstante, ainda não dispomos de instrumento legal que fundamente 5 ações afirmativas das autoridades públicas de todo o País que resguardem os direitos culturais da chamada “nação funk”.

O que desejamos com esta Proposição, portanto, é que a lei contribua para assegurar, sobretudo à população jovem de inúmeras cidades brasileiras, o seu direito, constitucionalmente previsto, de democraticamente produzir, desenvolver e usufruir de um bem cultural tão importante para sua vida, sua história e seu modo peculiar de inserção na sociedade contemporânea. Que contribua para que os artistas desse gênero musical sejam reconhecidos e protegidos contra

qualquer tipo de discriminação e de desrespeito aos seus direitos profissionais. Com a proteção do Estado e a organização autônoma e livre dos próprios funkeiros será também possível garantir o respeito à diversidade dessa produção musical.

Portanto, também pretendemos, com este Projeto, chamar às falas e às responsabilidades o Poder Público, em todas as suas esferas de atuação, a quem cabe não só cuidar e fomentar as manifestações culturais de interesse popular, como também fornecer aos cidadãos os meios e serviços essenciais para assegurar-lhes efetivamente o direito à esta fruição cultural. Vale dizer, garantindo-lhe, no mínimo, segurança, meios de transporte e condições ambientais e de saúde pública apropriadas para tanto.

Com esta iniciativa, que define e reconhece o funk como movimento cultural e musical de caráter popular, digno do zelo do Poder Público como bem cultural imaterial que é, somamo-nos aos signatários do Manifesto do Movimento Funk é Cultura, firmado recentemente, neste ano de 2008. Manifestamos, por meio deste Projeto de Lei, solidariedade e apoio a este movimento, que reúne principalmente a juventude das classes populares do Brasil e congrega milhares de profissionais e cidadãos ligadas ao funk, que legitimamente querem ter assegurados os seus direitos à produção, execução e veiculação da grande diversidade de belas canções que compõem seu verdadeiro tesouro musical. Que desejam ter o direito de cantar e de dançar garantidos em nosso País, sem perigo, preconceito ou discriminação, como em qualquer festa popular reconhecida e que transcorre sob os cuidados devidos do Poder Público.

Rogo, então, de meus nobres colegas Parlamentares que também emprestem seu apoio a esta causa, na forma de voto favorável a este Projeto de Lei, que pelas razões expostos, trazemos hoje à consideração de todos.

Sala das Sessões, em 08 de outubro de 2008.

Deputado CHICO ALENCAR

PSOL/RJ

Anexo 3: Pesquisa da Fundação Getúlio Vargas

“Configuração do Mercado do Funk no Rio de Janeiro”



Configurações do Mercado do Funk no Rio de Janeiro

Escola Superior de Ciências Sociais – CPDOC FGV
Laboratório de Pesquisa Social Aplicada – FGV Opinião



Novembro 2008

Equipe Técnica

- **Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea e do Brasil – CPDOC**
 - **Diretor: Celso Castro**
 - **Setor de Pesquisa: Christiane Jalles de Paula (Coordenadora)**

- **FGV Opinião – Núcleo de Pesquisa Social Aplicada CPDOC/FGV**
 - **Coordenador: Marcelo Simas**
 - **Analista de projetos: Elizete Ignácio**
 - **Assistente de pesquisa: Jimmy Medeiros**

- **Pesquisadores**
 - **Alessandra Tosta**
 - **Bruno Mibielli**
 - **Monique Menezes**

- **Equipe de apoio**
 - **Fátima Portela (auxiliar de pesquisa)**
 - **Nadja Valéria de Souza (estagiária)**
 - **Ricardo Nicolay (estagiário)**

Laboratório de Pesquisa Social Aplicada

➤ **Coordenação:**

- **Marcelo Simas**
- **Elizete Ignácio**

➤ **Discentes que participaram da pesquisa**

- **Ana Cláudia P. M. Fiod**
- **Carlos Jader Filho**
- **Carolina Gatto**
- **Douglas Antônio Vieira Lima**
- **Jeã Carlos Barreto Fiori**
- **Jonas Dias da Conceição**
- **Juliana Pacheco de Oliveira**
- **Juliana Maria de Souza**
- **Júlio Augusto N. de Alencar**
- **Lucas Andrade Sá Correa**
- **Lucas Assis Nascimento**
- **Luiza Dias de Oliveira**
- **Marcela de M.S. Silveira**
- **Marcella Carvalho de A Silva**
- **Mariana Pinto Machado**
- **Matheus de Sá Moravia**
- **Mayara Gonzalez de Sá**
- **Mila Henriques Lo Bianco**
- **Monique Canuto**
- **Monique Lirgiê Pinheiro Ferreira**
- **Natália Leal do Carmo**
- **Ricardo Goulart**

Agradecimentos

Sob o risco de esquecermos instituições e pessoas importantes para a realização deste projeto, não podemos deixar de agradecer:

Às instituições que nos apoiaram

- Associação das Equipes de Som do Rio de Janeiro
- Centro de Tecnologia e Sociedade – FGV Direito Rio

E pessoas que colaboraram

- André Luiz Fontana, Fernando Luiz Mattos da Mata, Lívia Abreu, Rizeth Garcia e Rômulo Costa
- Hermano Vianna, Oona Castro e Ronaldo Lemos
- Celso Castro, Carlos Eduardo Sarmiento e Helena Bomeny

E também a todos os MCs, DJs, donos de equipes de som, empresários, produtores, pesquisadores, jornalistas e outros entrevistados que se dispuseram a falar conosco sobre suas experiências.

Índice

. A produção do Baile <i>Funk</i>	8
. Características do mercado.....	16
. Mc - pesquisa qualitativa e quantitativa.....	30
. Dj - pesquisa qualitativa e quantitativa.....	42
. Equipes de som – pesquisa qualitativa e quantitativa.....	56
. Camelô - Pesquisa quantitativa.....	69
. Estimativas do mercado.....	78

Objetivos

Objetivo da Pesquisa:

- ➔ **Compreender e mapear as relações sociais que dão sustentação à produção do Funk, sobretudo, na Região Metropolitana do Rio de Janeiro.**
- ➔ **Observar os impactos socioeconômicos e culturais sobre os agentes envolvidos na produção da música Funk, bem como a própria atuação destes agentes enquanto produtores deste gênero musical.**
- ➔ **Além disso, buscou-se levantar dados socioeconômicos sobre os segmentos que compõem esta cadeia produtiva.**

Nota Metodológica – Etapa qualitativa

□ População da etapa qualitativa:

- ➔ **DJs** - Na população de nossa pesquisa foram considerados os DJs de Equipe, os DJs de MC, DJs Independentes e os de comunidade.
- ➔ **MC** - Todas as categorias de MC estão presentes em nossa pesquisa.
- ➔ **Dono de equipes de som** - Todos os tipos de Equipe de som foram contempladas pela pesquisa.
- ➔ **Produtores, pesquisadores, jornalistas, empresários e assessores** - Grupo de entrevistados que atuam direta ou indiretamente no mercado do Funk.

A produção do baile *funk*

O baile *funk*: tipos de bailes

❑ Bailes de comunidades.

- ➔ Praças, quadras esportivas e escolas de samba dentro de comunidade.
- ➔ Simbolicamente mais importantes para os agentes, sua “força” ou inspiração vem da relação com as comunidades.

❑ Bailes em Clubes.

- ➔ Clubes esportivos, quadras de esportes, boates, etc.
- ➔ Espaço original dos bailes que tem voltado a crescer.

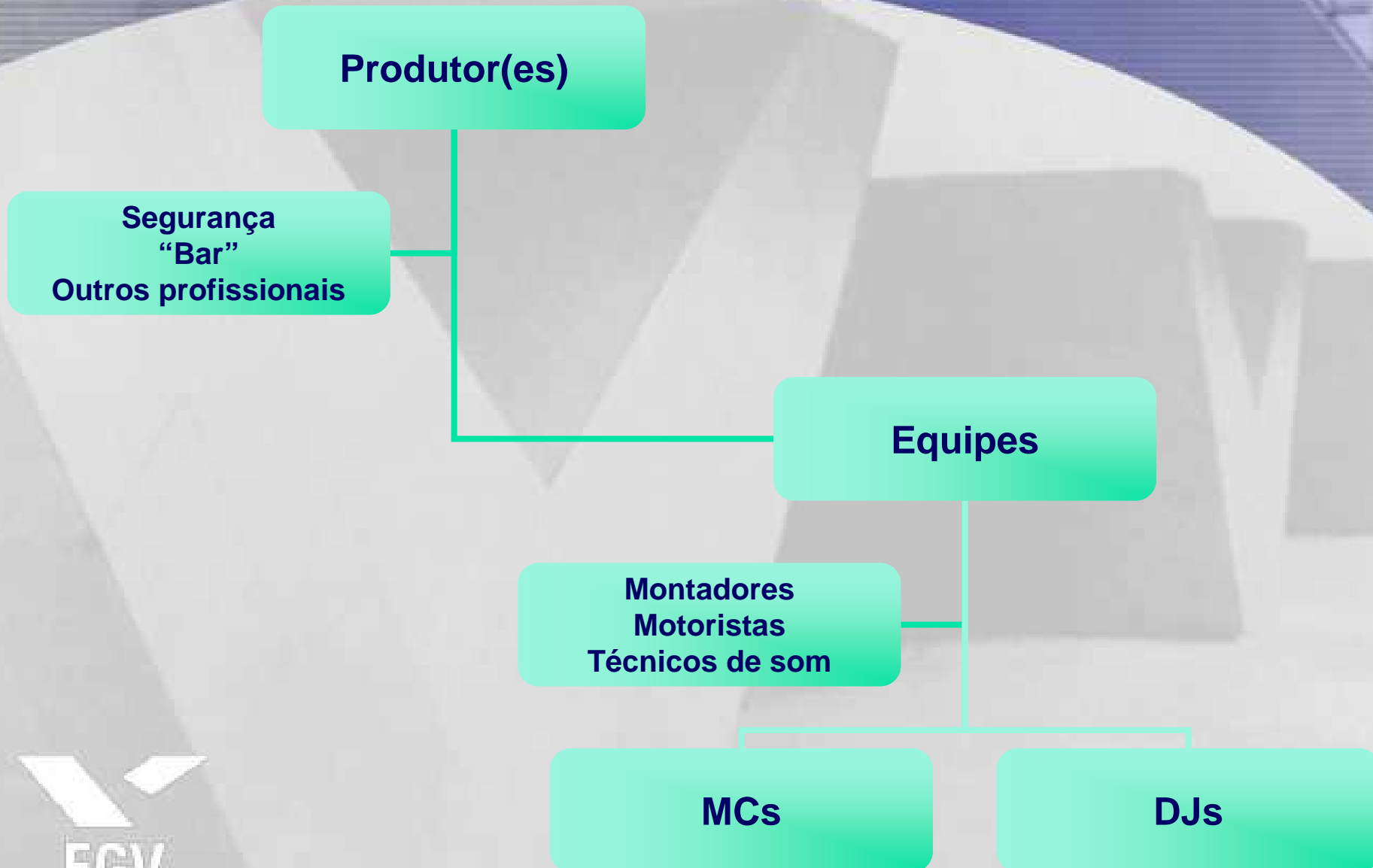
O baile *funk*: bailes de comunidade

- As músicas compostas visam atender este público e acredita-se que uma música só pode fazer sucesso se “estourar” no baile de comunidade.
- Importantes para aqueles que estão entrando neste mercado, por exemplo, MCs e DJs que querem cantar ou tocar pela primeira vez.
- Vêm perdendo prestígio, não pelo baixo retorno financeiro, mas pelo risco que se tornaram, pois, os agentes sentem-se ao mesmo tempo reféns do tráfico e da polícia.

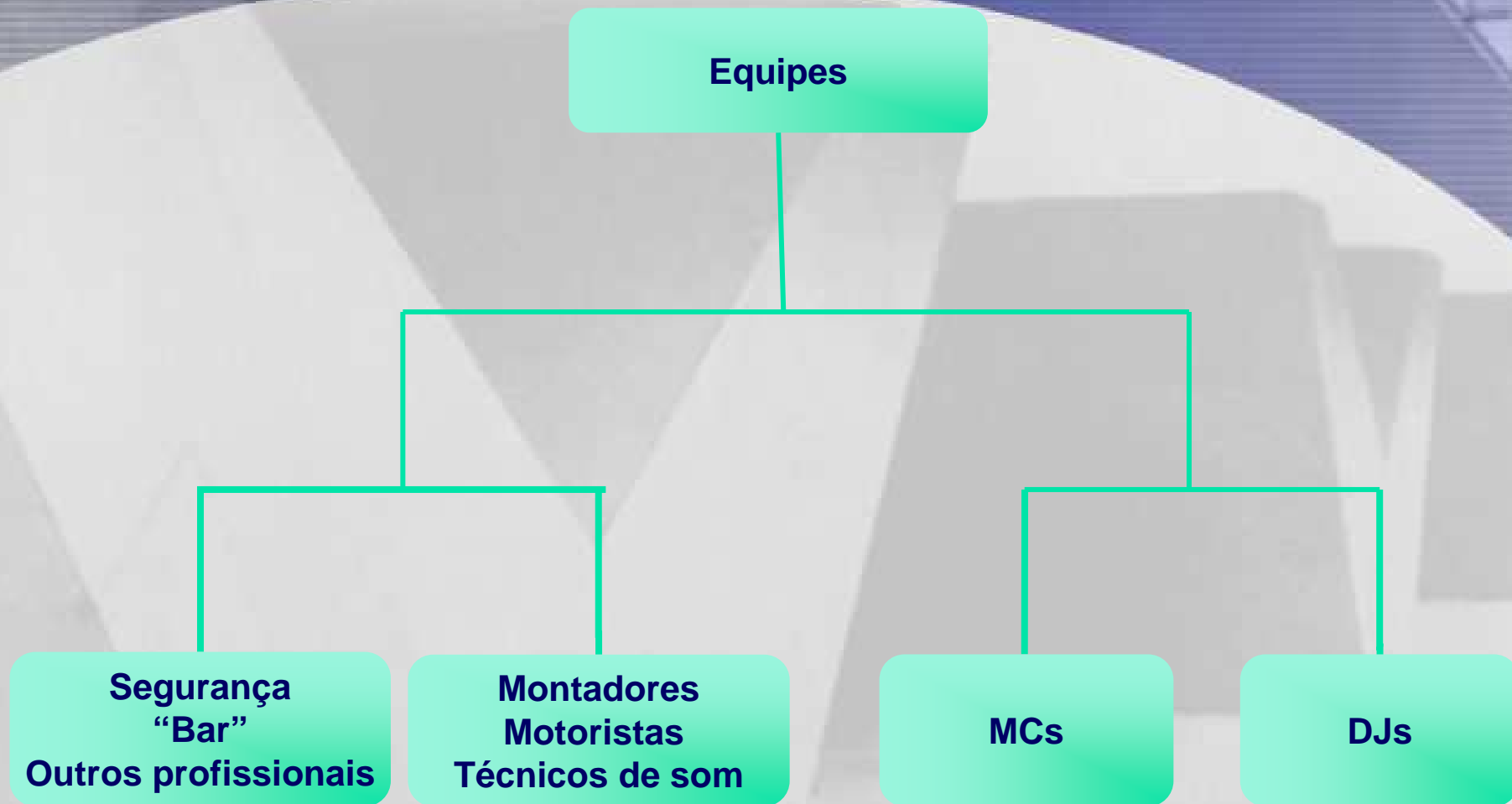
O baile *funk*: bailes de clubes

- **Origem dos bailes: o Funk “foi para a comunidade” a partir da década de 1990, quando foi proibido de ser tocado nos clubes populares.**
- **Grande insegurança quanto ao comparecimento do público.**
 - Esforço de divulgação.
- **É preciso obter uma série de autorizações e documentos que são emitidos por diversos órgãos públicos.**
 - **Corpo de bombeiros, a Secretaria do Estado de Meio-Ambiente, a Polícia e o Juizado de Menores.**
 - **Mais vantajoso organizar o mesmo baile todas as semanas, pois a estrutura se torna mais fixa.**
 - **Se torna parte da formalidade estatal, mesmo que a maioria das relações continuem informais.**

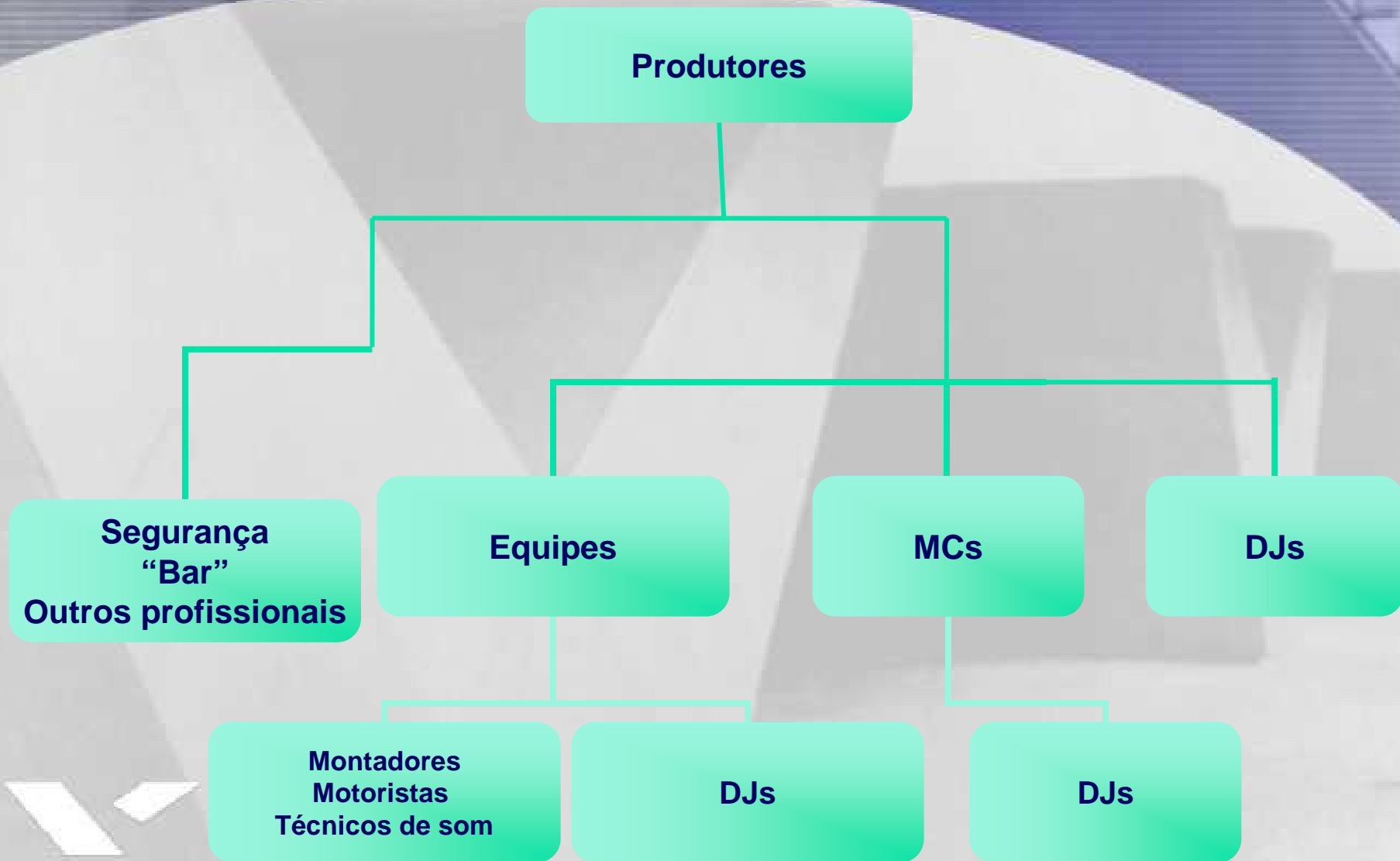
Produção do baile: modo tradicional



Produção do baile: modo das equipes



Produção do baile: tendência



Características do mercado: Equipes de som

- ❑ Em um rol de 67 equipes, cerca de 10 são consideradas grandes ou médias.
- ❑ A ausência de contratos ou documentos formais geralmente é usado como instrumento que demonstra uma relação de confiança entre as partes, mas que, facilmente, se torna base para acusações.
- ❑ A criação de sub-equipes dentro de uma equipe maior se mostrou uma diversificação importante para os seus donos, pois assegurou que as equipes possam realizar mais de um baile no mesmo dia a preços diferenciados.
 - ➔ Recorrem aos aluguéis de equipamentos de outras equipes, pois o custo de manutenção dos mesmos é alto e nem sempre todos as “sub-equipes” saem para eventos em um mesmo dia.

Características do mercado

Características do mercado: DJ

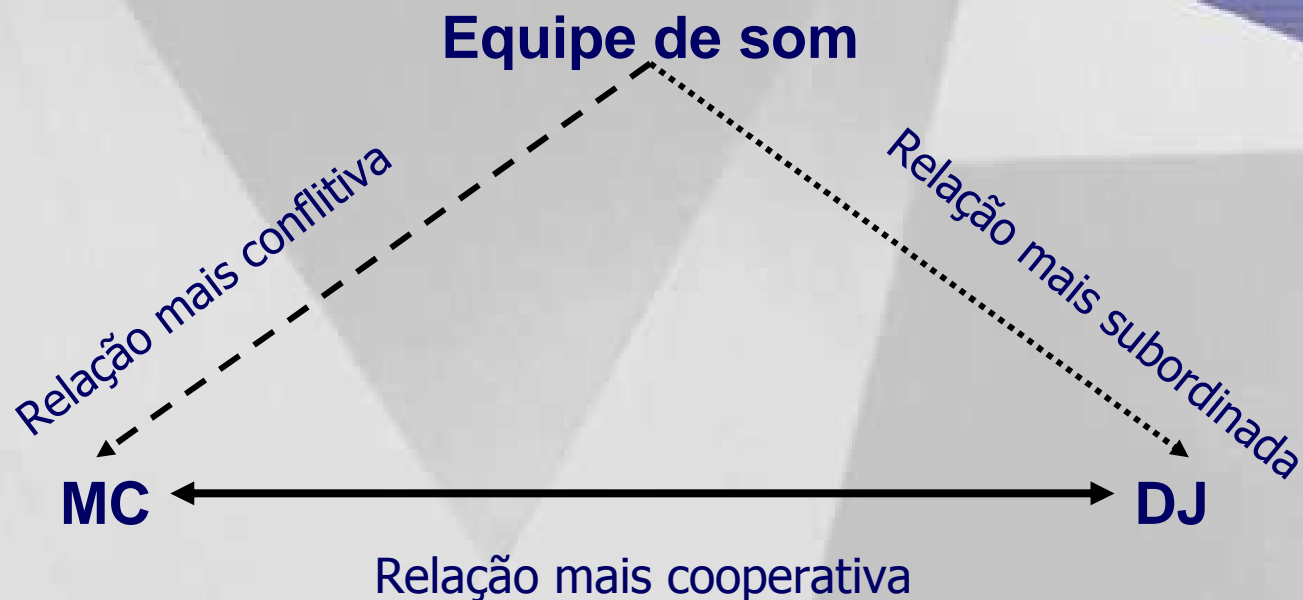
- ❑ São aqueles que mais têm diversificado suas funções.
 - ➔ Empresários, produtores de eventos, apresentadores de programas de rádio e produtores musicais.
- ❑ Vêm trazendo as maiores inovações sonoras no mercado do Funk.
 - ➔ Introdução de novas batidas eletrônicas e incorporação de outros gêneros musicais ao ritmo.
- ❑ Sua importância simbólica cresceu.
 - ➔ Até a década de 1990 tocavam de costas para o público.
 - ➔ Atuação destes profissionais em programas de rádio passou a ser vista pelos MCs como novas estratégias de divulgação de sua música.
- ❑ Relação de parceria com os MC's.

Características do mercado: MC

- ❑ A partir de 2003 o MC começou a se desligar das equipes e a conquistar um espaço próprio.
 - ➔ Sua imagem pública foi recolocada no cenário musical: passou a ser visto como um artista – mas principalmente porque conquistou novos espaços, que não somente os bailes Funk animados pelas equipes de som.
- ❑ Tal como ocorreu com o DJ, o crescimento da música eletrônica possibilitou que o MC vislumbrasse uma carreira fora do Rio de Janeiro e mesmo fora do País.
 - ➔ Rede de relações estabelecidas entre MCs nacionais e produtores estrangeiros.
 - ➔ Estrutura menos “pesada” que as equipes de som: menor custo de contratação

Características do mercado

Relação entre principais agentes



Tendência do mercado:

- Fortalecimento de MCs e DJs
- Equipes continuam fortes
- Maior cooperação entre os agentes

Características do mercado

- ❑ Diversificação das funções de seus agentes.

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

Características do mercado: formalidade e informalidade

FORMALIDADE

Equipes de som

➔ Micro e pequenas empresas, CNPJ, funcionários registrados (poucos), emitem diversas autorizações e pagam impostos.

DJ's

➔ Muitos são funcionários de rádios, equipes de som e casas de show.

MC's

➔ Podem ser contratados de equipes de som ou empresários.

Características do mercado

Formalidade e informalidade

INFORMALIDADE

- Ausência de contratos de exibição.
- Ausência de contratos de empresariamento.
- Cachê renegociável após o evento.
- Rede de relações de confiança.
 - ➔ Acusações mútuas são comuns.
- Muitos “funcionários” de equipe de som e DJ’s que trabalham em rádio ou têm pequenas produtoras pagam o INSS como autônomo.

Conclusão: Tendências do mercado

- ❑ Apesar da informalidade das relações contratuais, há o desejo de formalização e profissionalização.
 - ➔ Há cerca de dois anos os principais agentes vêm tentando montar organizações com o objetivo de criarem regras mais fixas e claras para os contratos e cachês, como as associações de DJs, de MCs e de Donos de Equipes.
 - ➔ Alguns empresários já fazem contratos de empresariamento nos quais os percentuais de cada parte (empresário/empresariado) ficam estabelecidos e registrados.

Nota Metodológica – Etapa Quantitativa

□ População:

➔ DJ:

Na população de nossa pesquisa foram considerados os DJs de Equipe, os DJs de MC e os DJs Independentes. Ficaram de fora os de comunidade.

➔ MC:

Todas as categorias de MC estão presentes em nossa pesquisa.

➔ Equipe de som:

Todos os tipos de Equipe de som foram contempladas pela pesquisa.

➔ Camelô:

Vendedores de alimentos, bebidas, balas e outros produtos localizados na porta de bailes de clubes e boates da região metropolitana do Rio de Janeiro.

Nota Metodológica

☐ Trabalho de Campo:

➔ Etapa Qualitativa:

O trabalho de campo foi realizado entre os dias 15 de maio e 28 de junho de 2008. Nesse período foram feitas 36 entrevistas com diversos atores do mercado do Funk carioca.

➔ Etapa Quantitativa:

O trabalho de campo foi realizado entre os dias 07/11 a 05/12 de 2007 na região metropolitana do Rio de Janeiro. Posteriormente, entre os dias 27 e 29 de agosto de 2008 realizamos mais 28 entrevistas com Equipes de som. Já as entrevistas com camelôs, nos finais de semana entre 26/09 e 19/10 de 2008. Ao todo foram realizadas as seguintes entrevistas:

Segmento	Quantidade de Entrevistas
Equipe de som	57
DJ	61
Camelô	149
MC	114

Nota Metodológica

☐ Amostra:

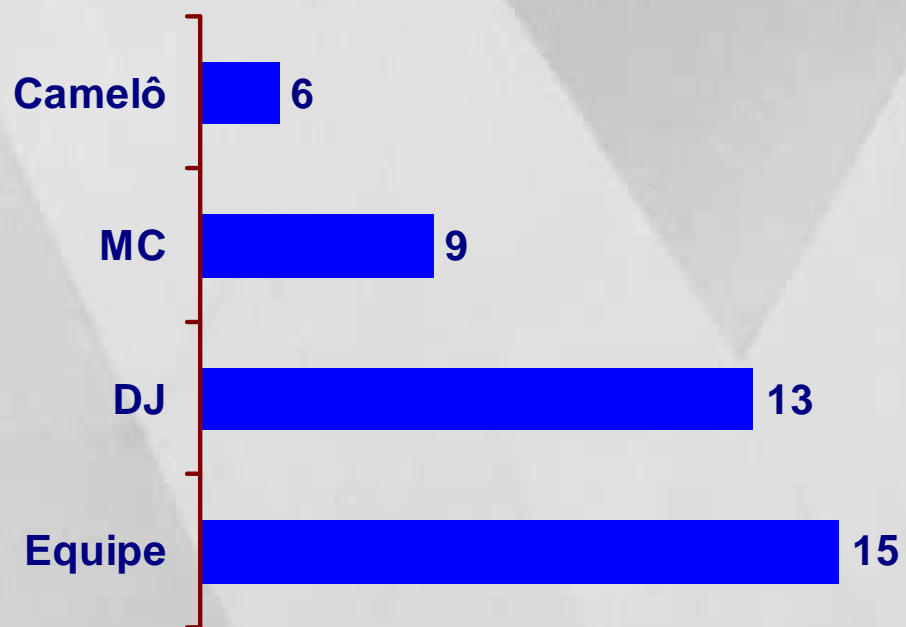
➔ Margem de Erro de cada segmento:

	População	Entrevistas (amostra)	Margem de Erro (da amostra)
DJ	90	61	7p.p.
MC	164	114	5p.p.
Camelô	248	149	5p.p.
Equipe de som	67	57	5p.p.
TOTAL	569	381	-

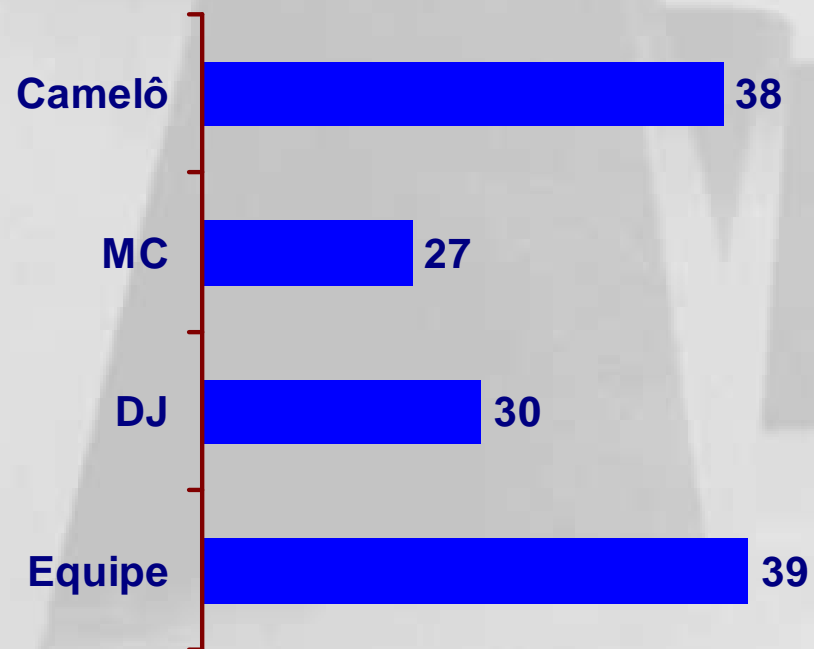
**Descrição sócio-demográfica:
MC, DJ, Equipe de som e Camelô.**

Descrição sócio-demográfica

Tempo médio na carreira – em anos



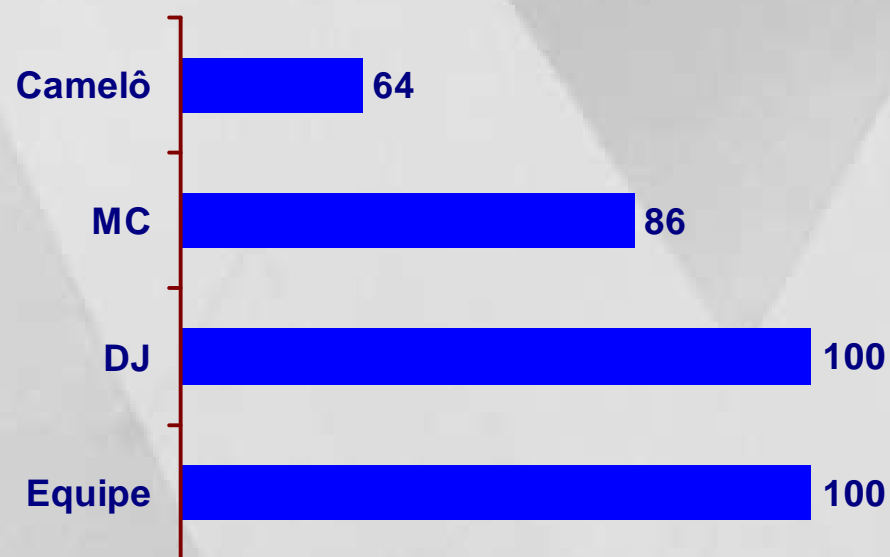
Idade média dos integrantes – em anos



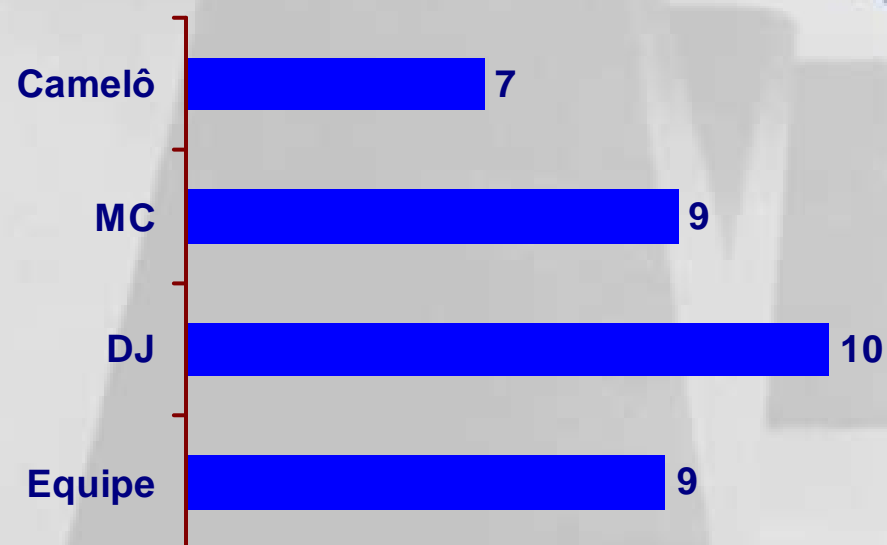
Padrões muito claros mostram que os MC têm carreira mais curta e idade menor do que os DJ e donos de Equipe.

Descrição sócio-demográfica

Integrantes do sexo masculino – %



Escolaridade média – em anos



Sem instrução até 3 anos	Ens. Fundamental 8 anos	Ens. Médio 11 anos	Ens. Superior 18 anos

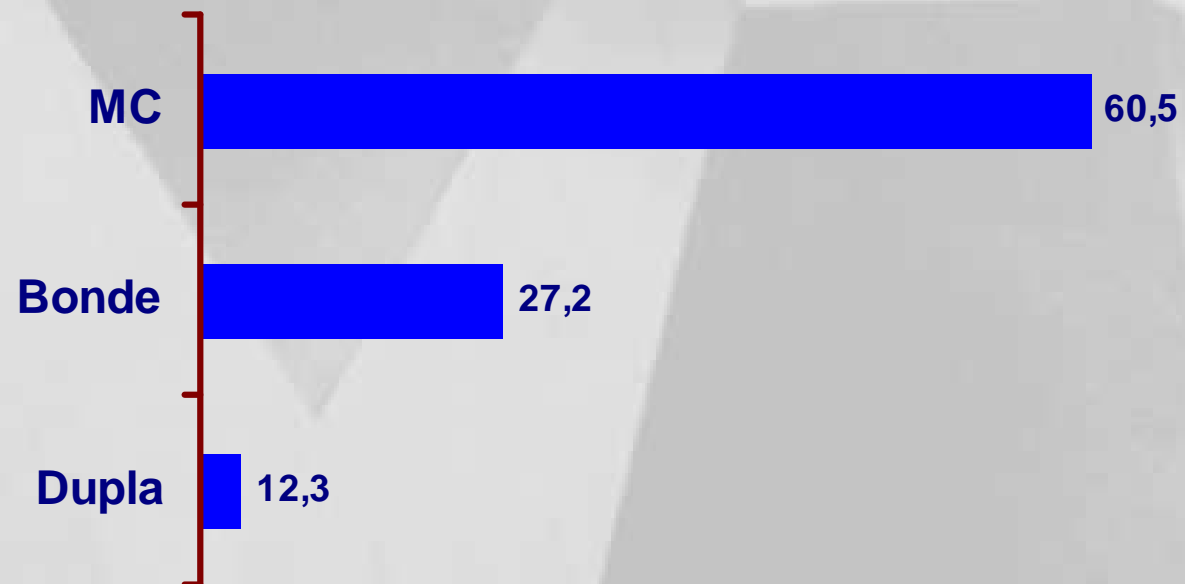
O mundo do Funk é predominantemente masculino e tem escolaridade maior do que a média do país. Entre os camelôs existem mais mulheres e possuem a escolaridade menor.



MC

Tipo de Formação

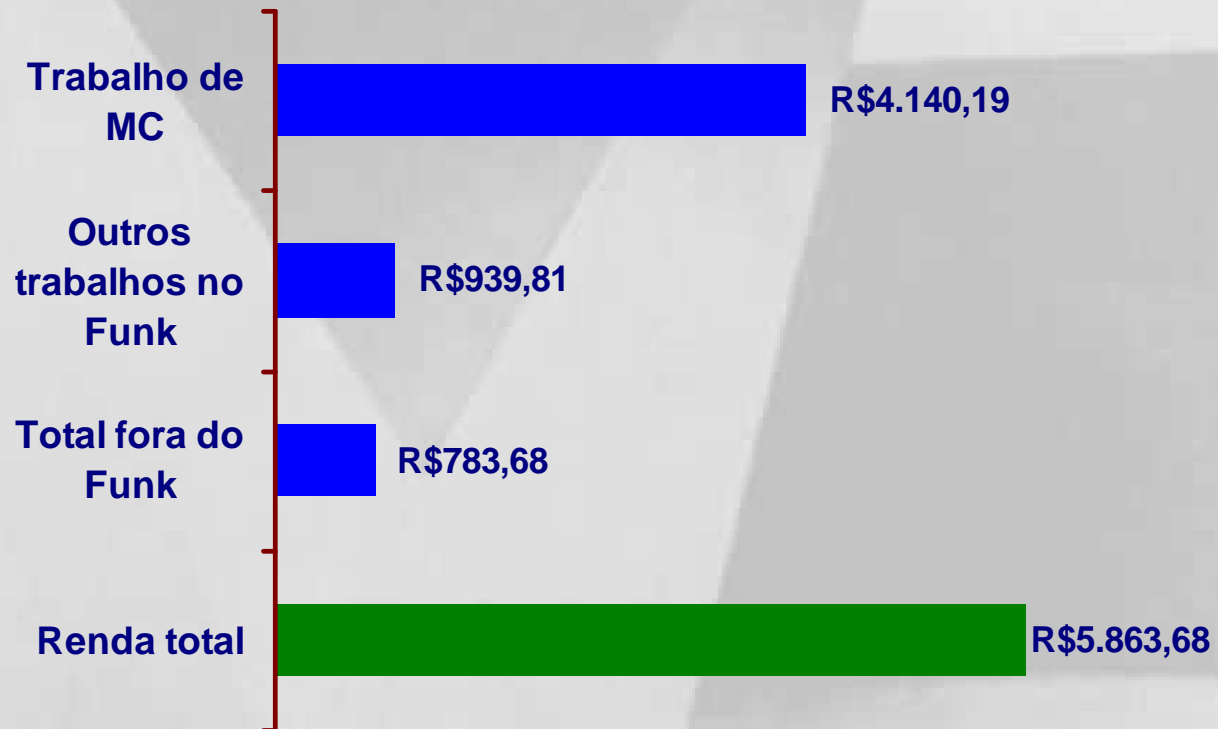
Forma de apresentação dos MC's – %



Carreira solo é a principal formação dos MC.

Renda mensal dos MC

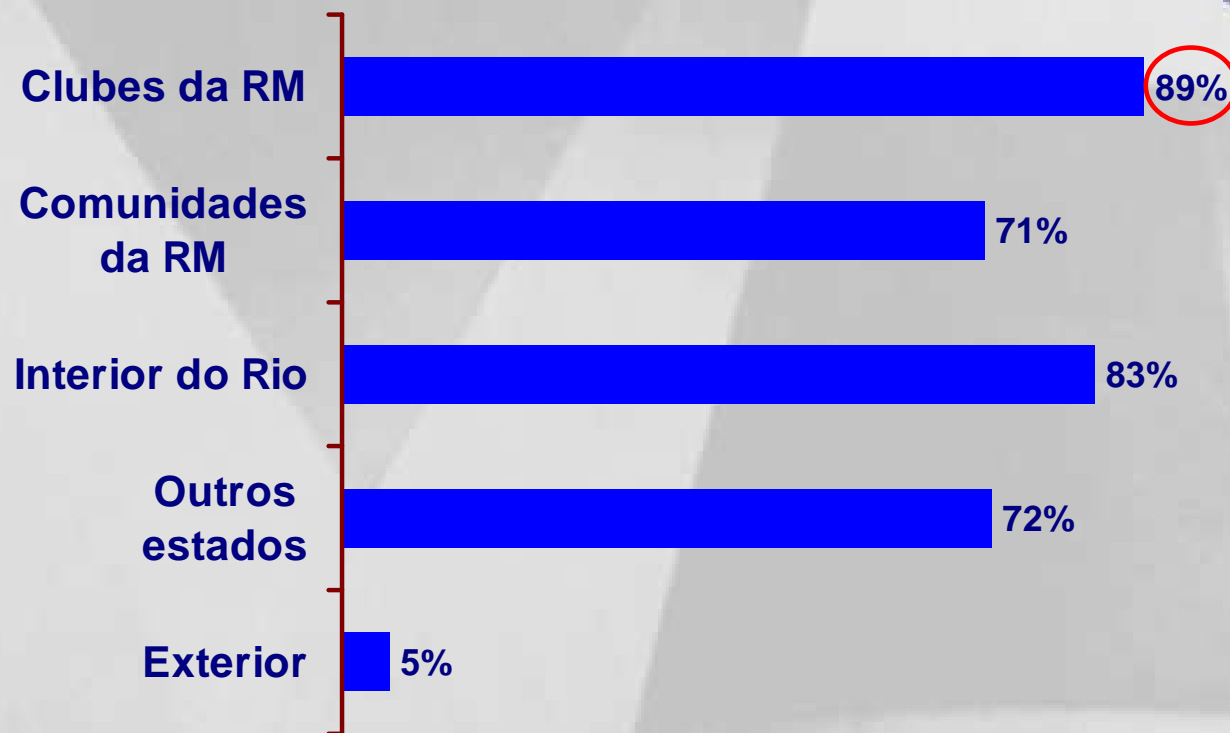
Renda mensal por Tipo de fonte – média em R\$



A principal fonte de renda dos MC é o trabalho como MC.

Mercado do Funk para os MC

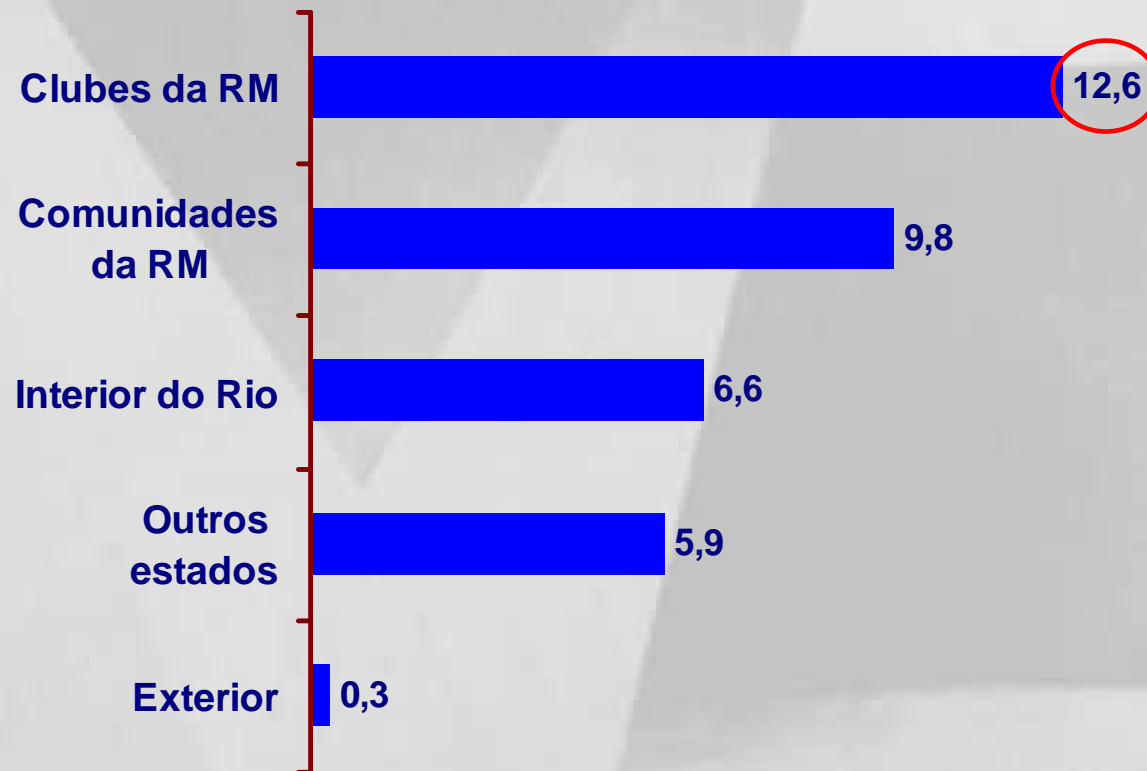
Locais em que realiza bailes, múltipla resposta – %



Clubes da RM é o local com maior frequência de apresentações dos MC.

Mercado do Funk para os MC

Bailes realizados mensalmente – média

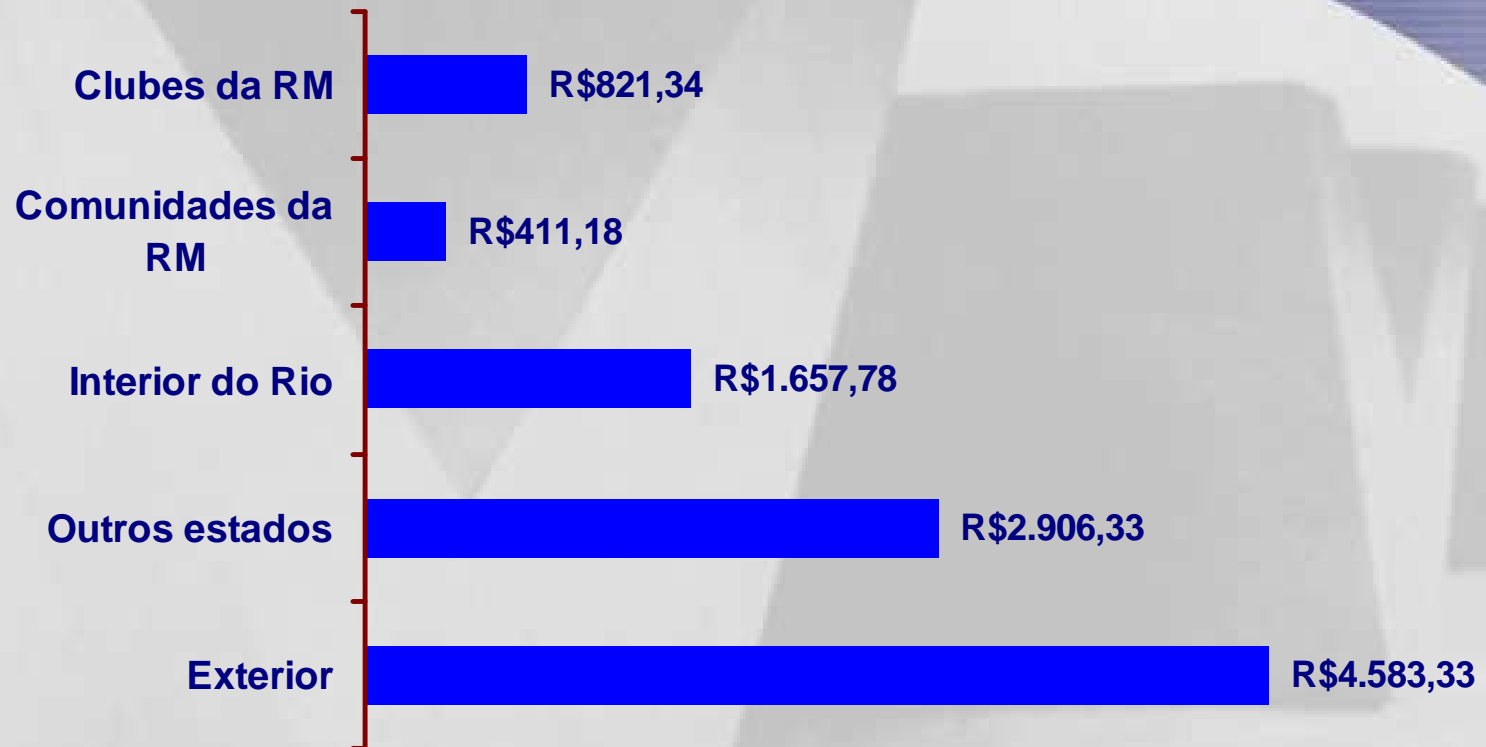


Clubes da RM é o principal local de realização de bailes.

Média calculada somente entre os que realizam bailes em cada tipo.

Mercado do Funk para os MC

Cachê médio cobrado em cada tipo de baile – em R\$

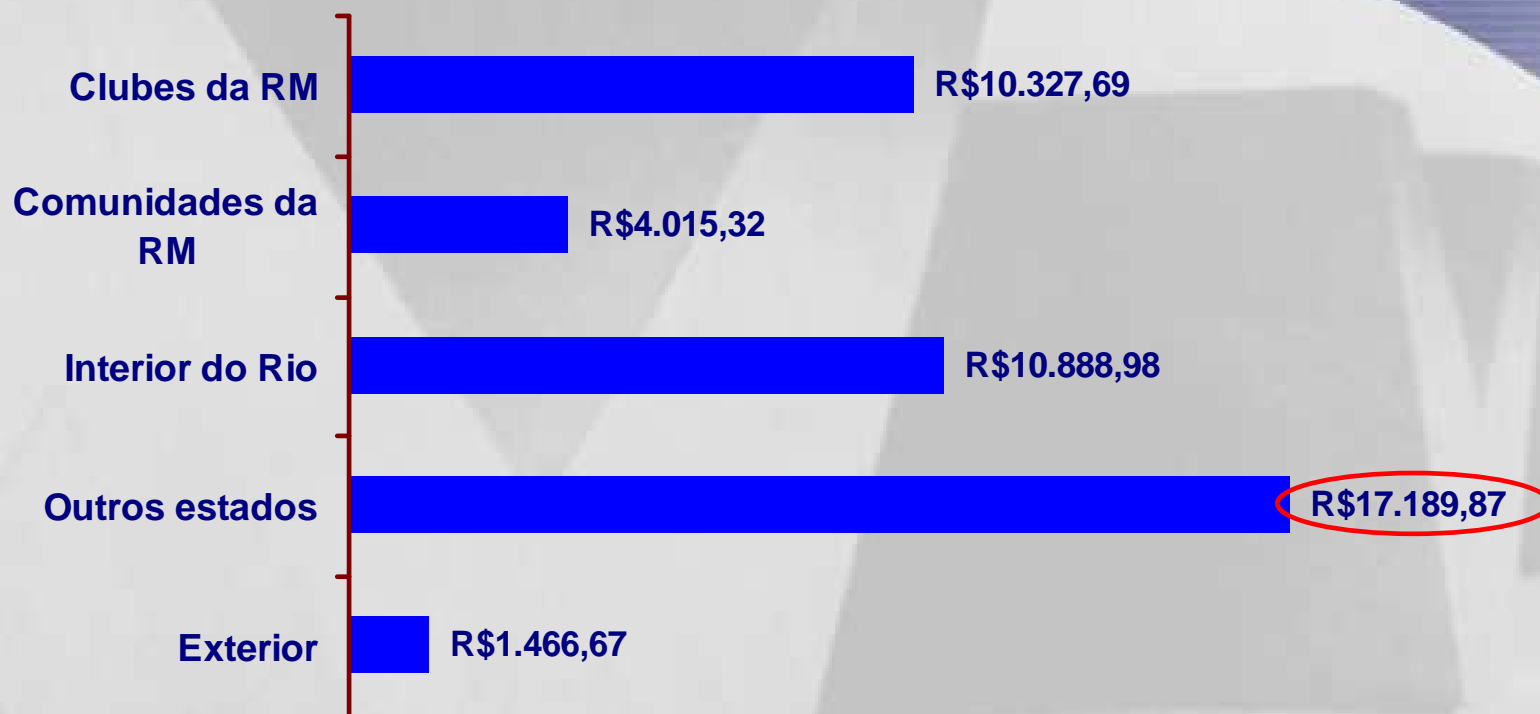


Nas comunidades se cobram os cachês mais baixos enquanto que o cobrado para outros estados e exterior são os mais altos.

Média calculada somente entre os que realizam bailes em cada tipo.

Mercado do Funk para os MC

Faturamento mensal em cada tipo de baile – em R\$



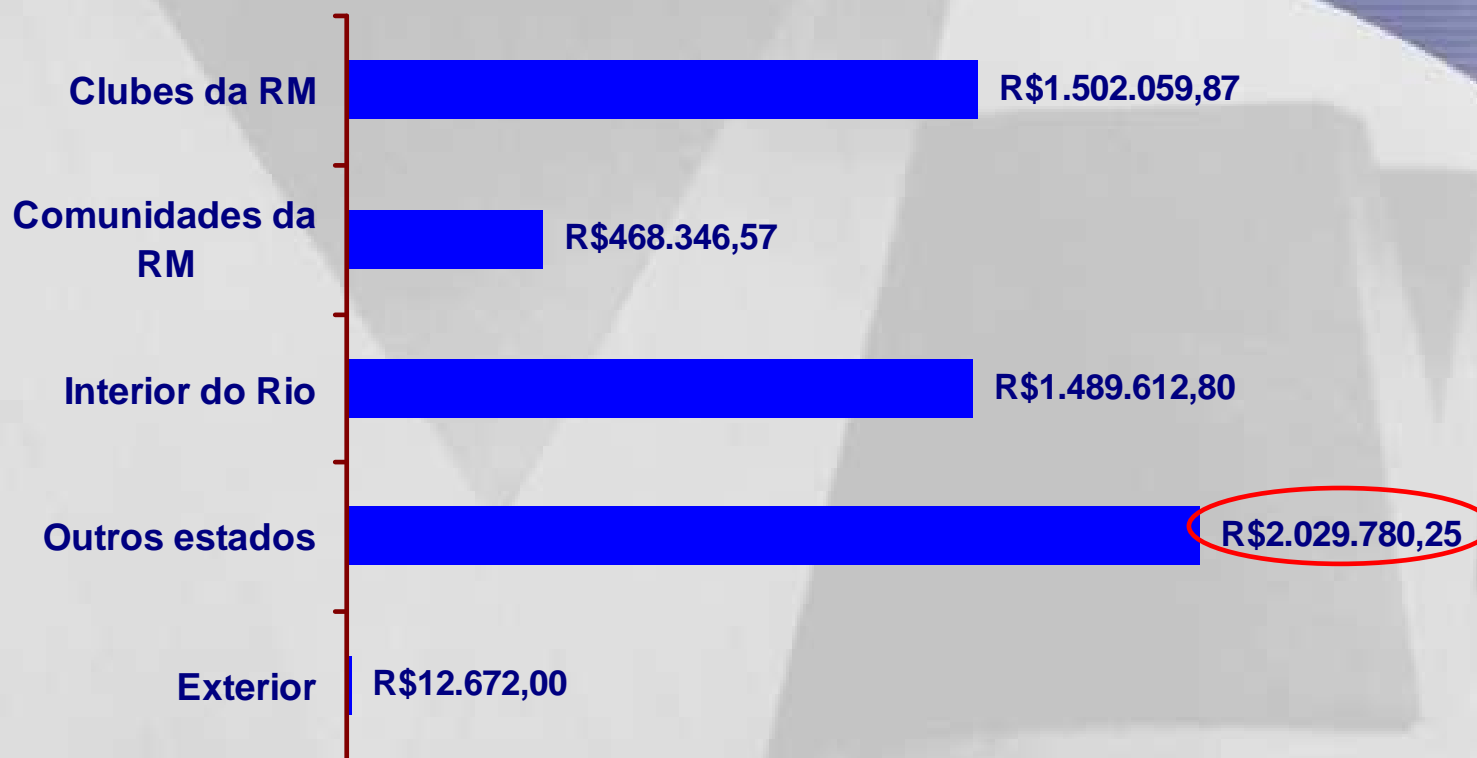
O faturamento é maior com a realização de bailes no Exterior. No entanto, o maior faturamento no Brasil é em Clubes e outros estados. Enquanto que em Comunidades o faturamento é menor.

Faturamento calculado apenas entre os que realizam bailes em cada tipo.

Cálculo: (média de bailes em cada tipo) x (média do cachê em cada tipo de baile)

Mercado do Funk para os MC

Estimativa de mercado em cada tipo de baile – em R\$



O mercado de MC fatura um total de R\$ 5.502.471,50

Estimativa de mercado calculada apenas entre os que realizam bailes em cada tipo.

Cálculo: (média de bailes em cada tipo) x (média do cachê em cada tipo de baile) x (quantidade de MC que realiza cada tipo de baile).

Mercado do Funk para os MC

- ❑ **Entendo os números: custos dos MC's.**
 - ➔ **Empresário: média de 50% de comissão;**
 - ➔ **Bailarinos;**
 - ➔ **Dj;**
 - ➔ **Transporte, alimentação e hospedagem;**
 - ➔ **Estúdio;**
 - ➔ **Promoção em rádio;**
 - ➔ **Internet, telefone/rádio;**

Composição e Registro de Músicas

Composição de músicas – %



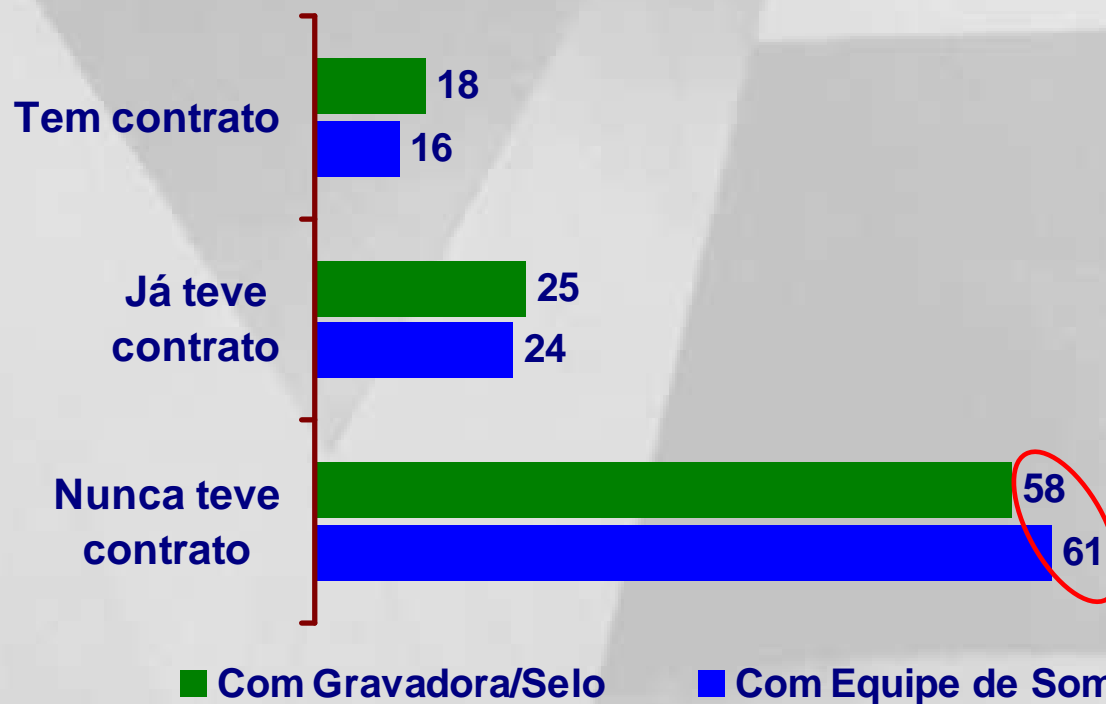
Frequência com que registra as músicas que compôs – %



Compor e registrar as músicas são atividades recorrentes entre os MC.

Contratos e vínculos

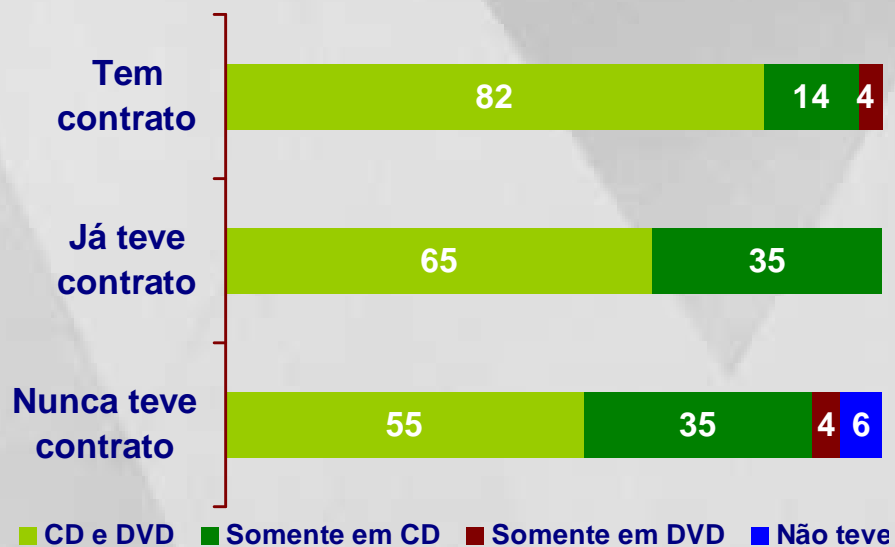
Contrato com Equipe de som e Gravadora/Selo – %



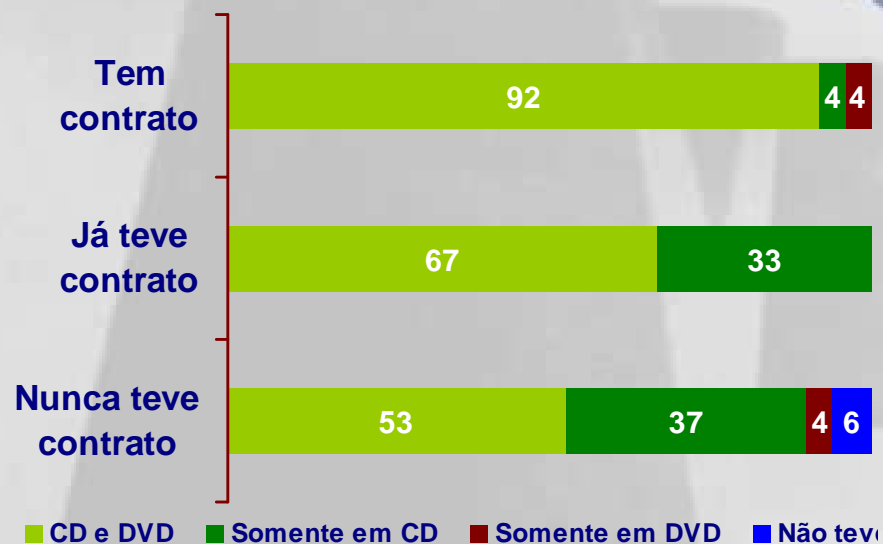
Não é comum os MC terem contrato com Equipe ou Gravadora.

Contratos e vínculos

Gravação de faixas em CD/DVD por Contrato com gravadora/selo – %



Gravação de faixas em CD/DVD por Contrato com Equipe de som – %

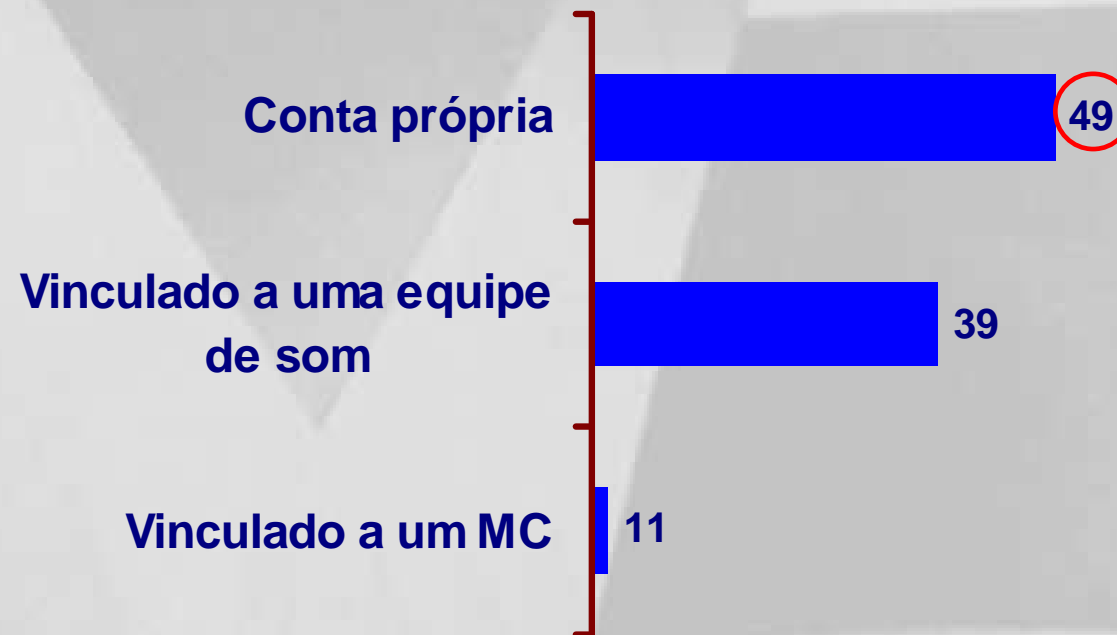


Os contratos com gravadoras e Equipes dão maior acesso à gravação de faixas em CD e DVD.

DJ

Categorias dos DJ

Categorias dos DJ no mercado – %



Metade dos DJ trabalham por conta própria.

Renda mensal dos DJ

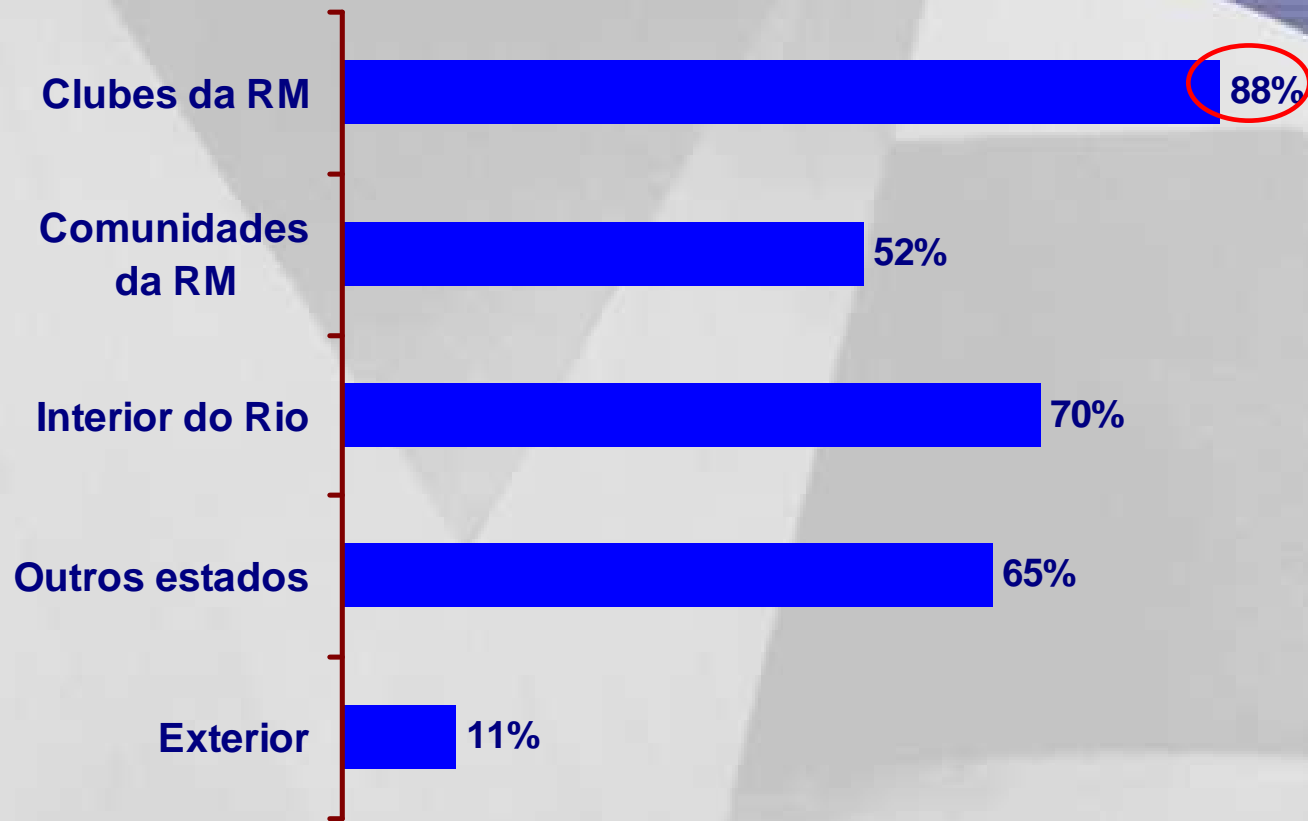
Renda mensal por Tipo de fonte – média em R\$



A principal fonte de renda dos DJ é o trabalho como DJ, mas, conseguem uma boa renda em outras atividades dentro do Funk.

Mercado do Funk para os DJ

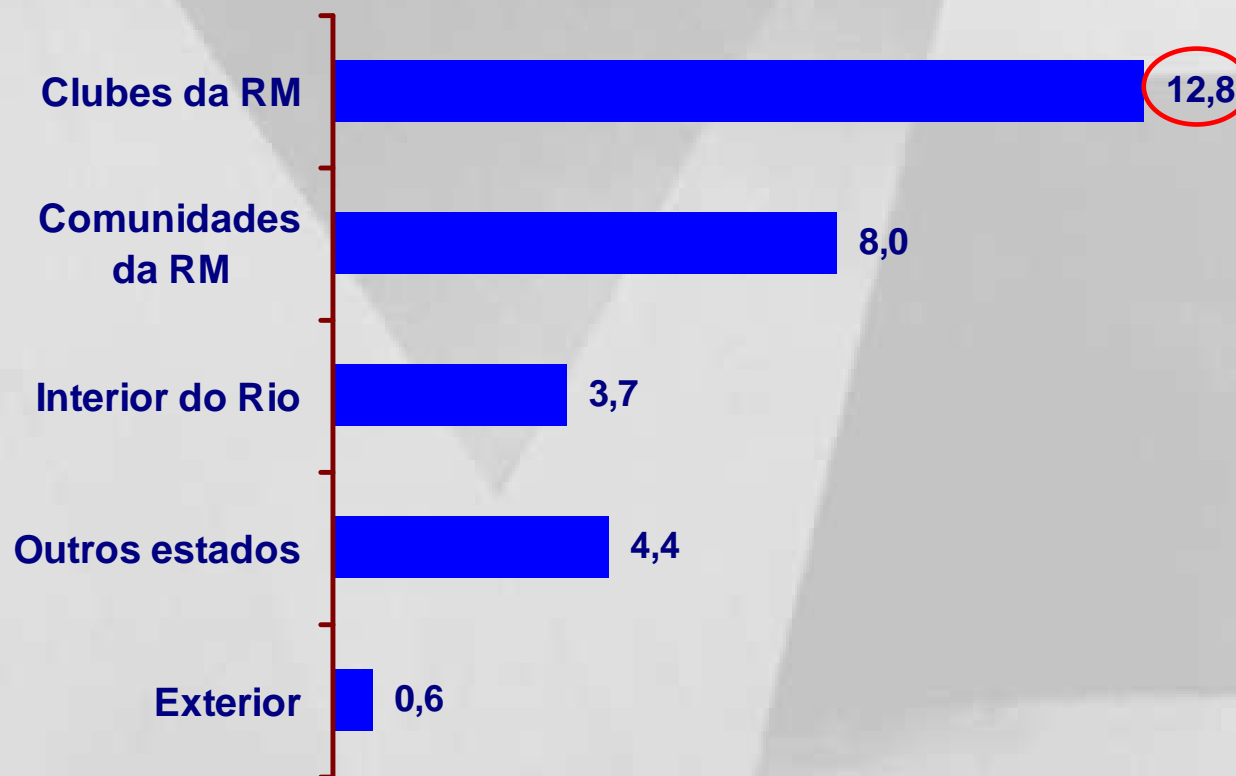
Locais em que realizam bailes – %



Proporcionalmente, DJ faz mais bailes que MC no exterior, no entanto, um pouco menos em Clubes da RM.

Mercado do Funk para os DJ

Bailes realizados mensalmente – média

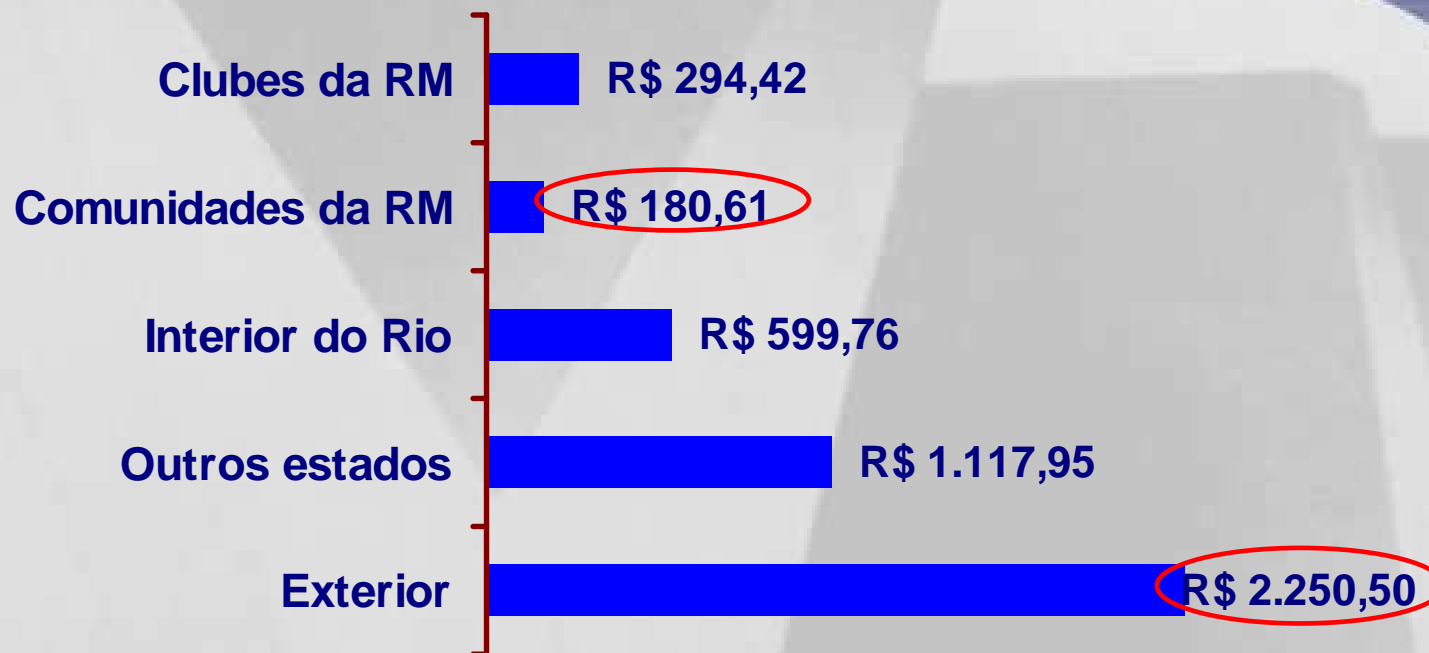


Da mesma forma que os MC, clubes da RM é o principal local de realização de bailes.

Média calculada somente entre os que realizam bailes em cada tipo.

Mercado do Funk para os DJ

Cachê médio cobrado em cada tipo de baile – em R\$

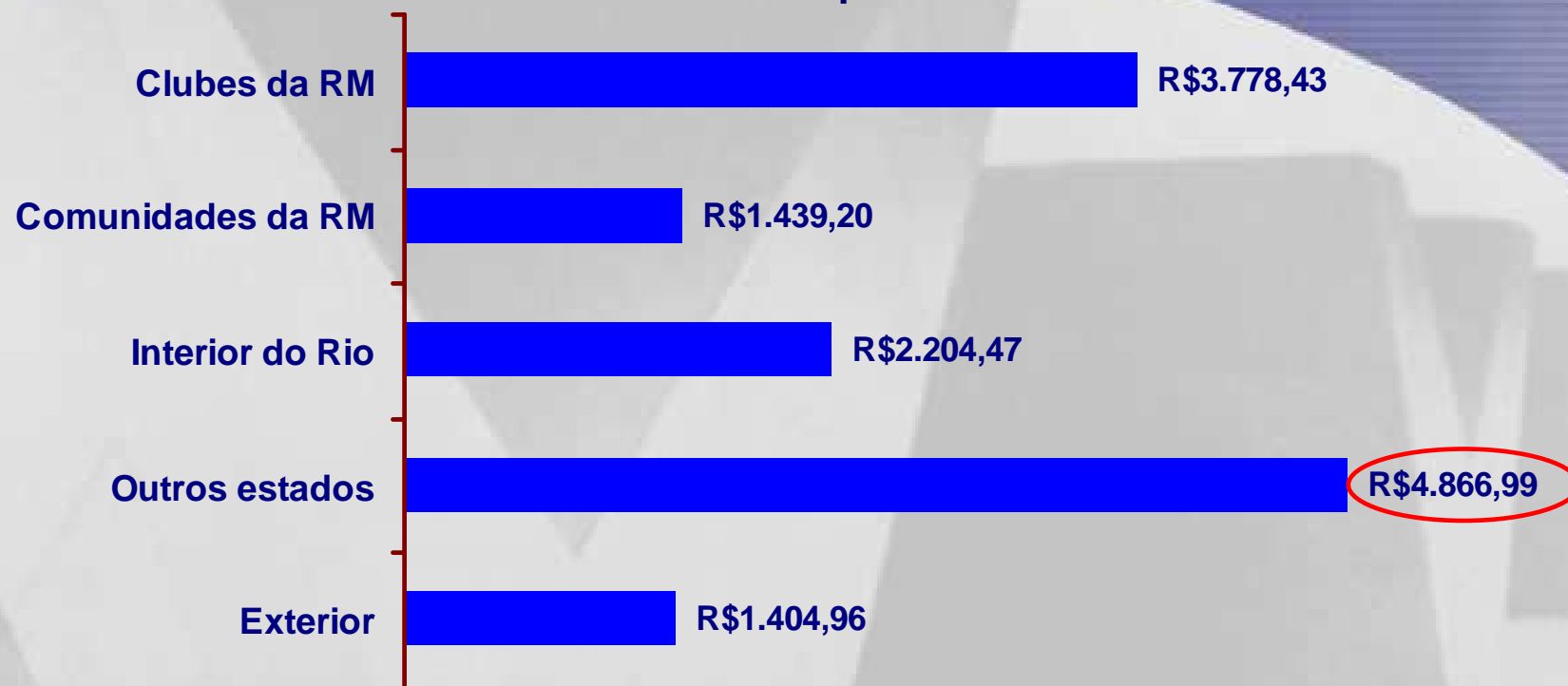


Nas comunidades se cobram os cachês mais baixos enquanto que o cobrado para outros estados e exterior são os mais altos. É o mesmo padrão encontrado para os MC.

Média calculada somente entre os que realizam bailes em cada tipo.

Mercado do Funk para os DJ

Faturamento mensal em cada tipo de baile – em R\$



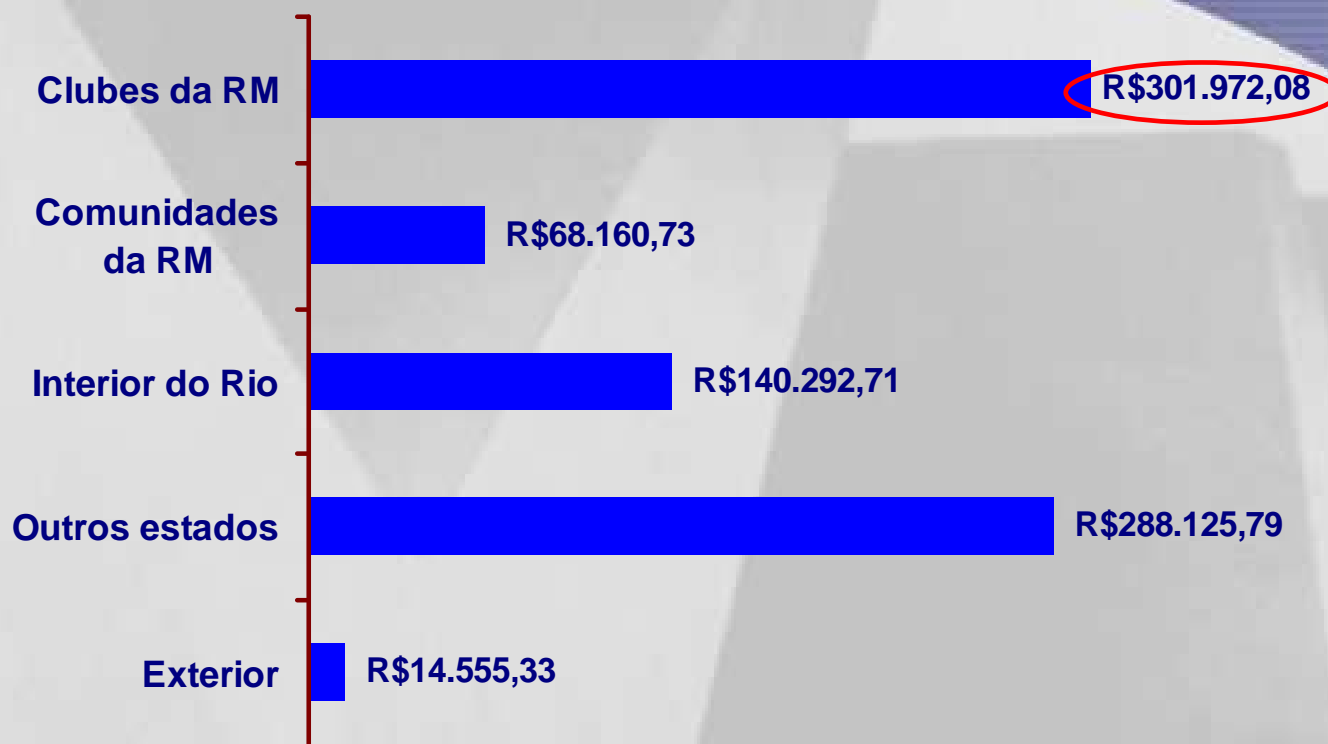
O faturamento é maior entre os DJ que fazem bailes no Exterior. No Brasil, o faturamento é maior em clubes da RM e outros estados. Já em comunidades o faturamento é menor.

No cálculo do faturamento acima consideramos somente os DJ que realizam bailes em cada tipo.

Cálculo: (média de bailes em cada tipo) x (média do cachê em cada tipo de baile)

Mercado do Funk para os DJ

Estimativa de mercado em cada tipo de baile – R\$



O mercado de DJ fatura bem menos que o de MC, um total de R\$ 813.106,64

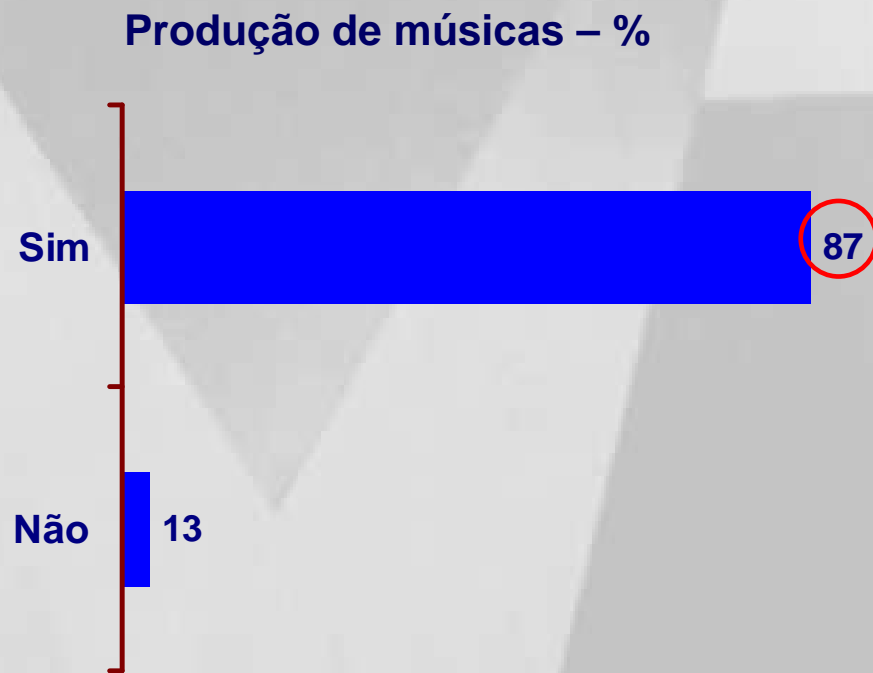
No cálculo da Estimativa do mercado acima consideramos somente os DJ que realizam bailes em cada tipo.

Cálculo: (média de bailes em cada tipo) x (média do cachê em cada tipo de baile) x (quantidade de DJ que realiza cada tipo de baile)

Mercado do Funk para os DJ

- ❑ **Entendendo os números: custos do DJ.**
 - ➔ **Produtor;**
 - ➔ **Compra e manutenção de equipamento;**
 - ➔ **Equipe de montagem;**
 - ➔ **Transporte, alimentação e hospedagem;**

Produção de Músicas



Produção de músicas é uma atividade comum entre os DJ.

Produção de Músicas

Músicas Produzidas por mês	13,0
Valor cobrado por música	R\$ 259,62
Faturamento mensal com produção de músicas	R\$ 3.375,06
Estimativa de mercado de produção de músicas	R\$ 263.254,68

A produção de músicas é um mercado significativo para os DJ.

Trabalho como empresário de MC

DJ que empresaria MC – %

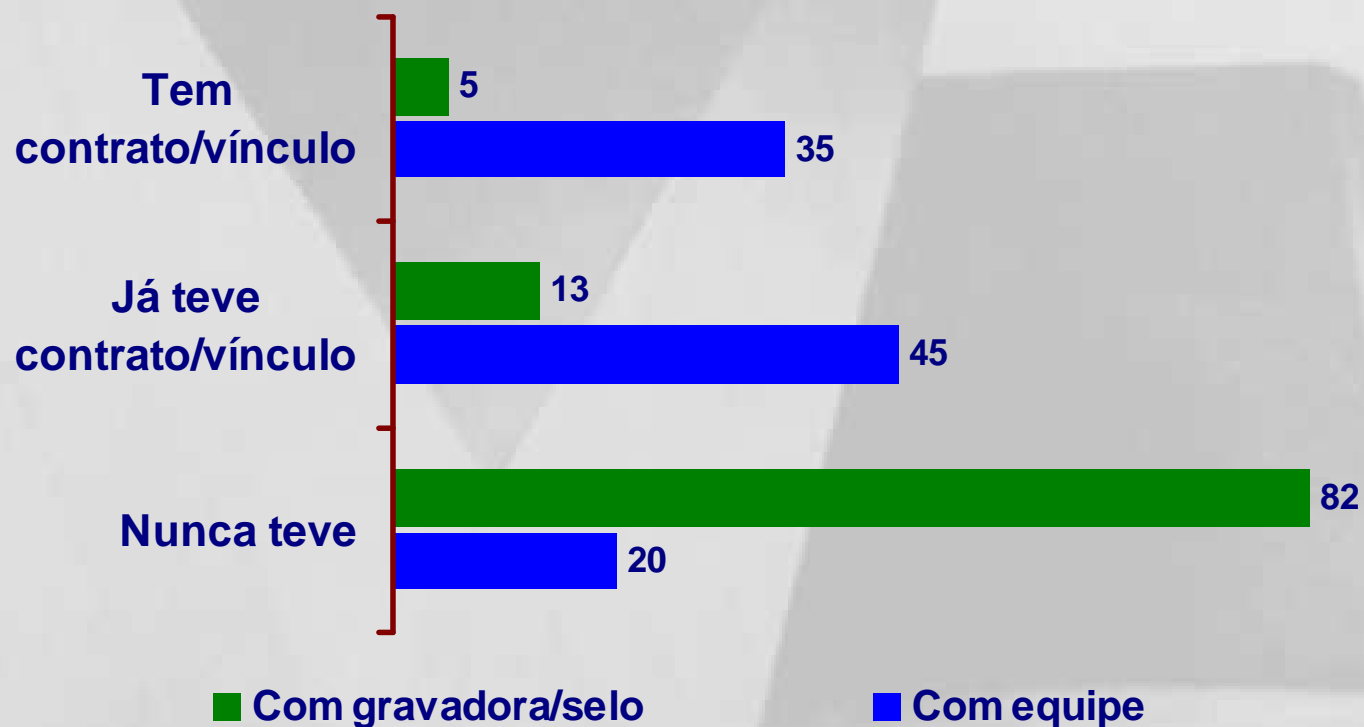


Trabalho como empresário de MC

Quantidade de MC empresariado	2,44
Valor cobrado para empresariar um MC	R\$ 1.766,67
Faturamento mensal com empresariamento de MC	R\$ 4.310,67
Estimativa de mercado com o empresariamento de MC	R\$ 103.456,20

Contratos e vínculos

Vínculo ou contrato com Equipe de som e Gravadora/Selo – %

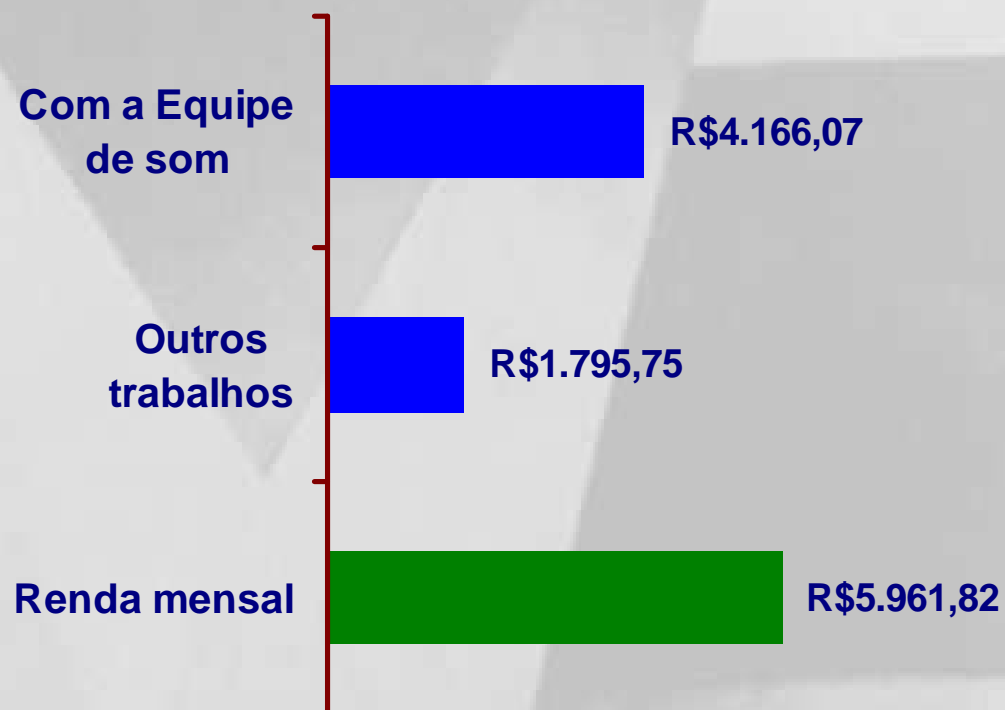


Grande maioria dos DJ tem ou teve vínculo com Equipe de som, por outro lado, uma quantidade pouco maior nunca teve contrato com Gravadora ou Selo

Equipes de Som

Renda Mensal dos donos de Equipe

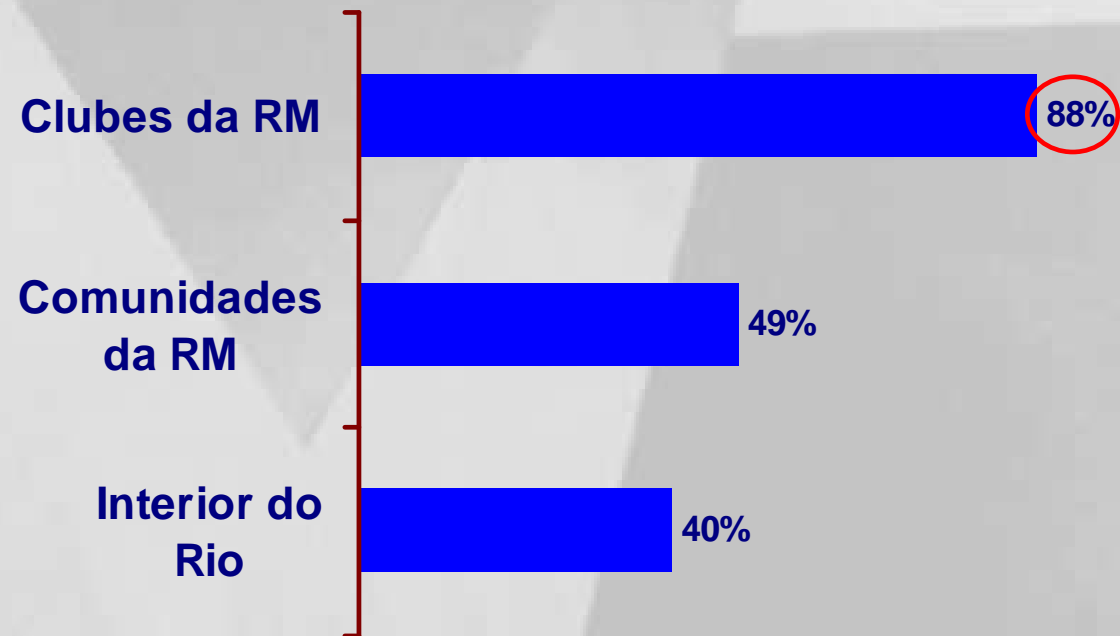
Renda mensal dos donos de Equipe de som – média em R\$



A Equipe de Som é a principal fonte de renda dos donos de Equipe.

Realização de bailes

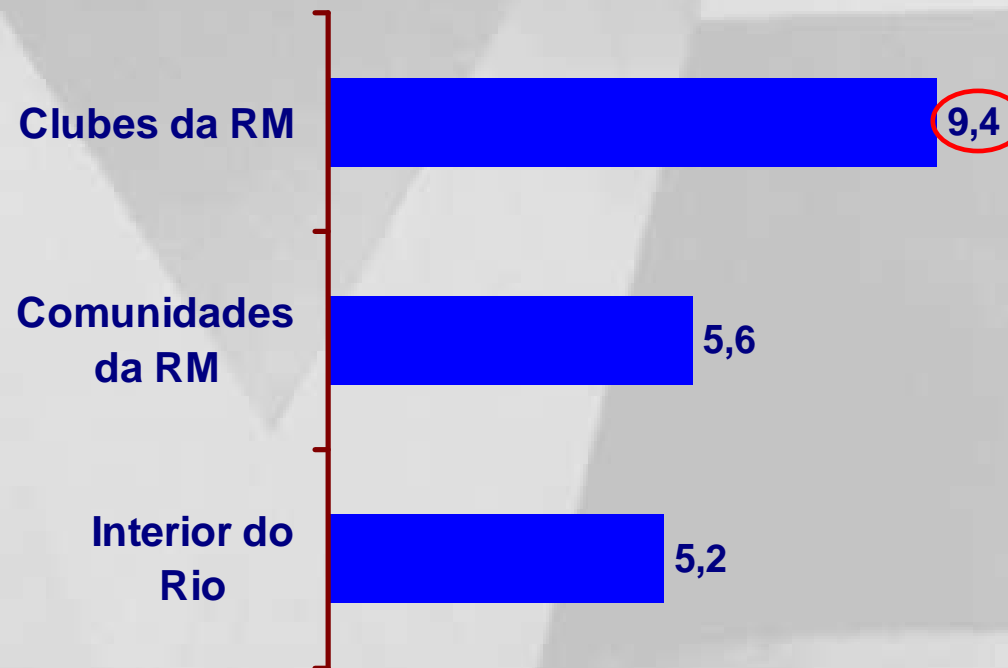
Locais em que realizam bailes – %



Clubes da RM é o principal local de realização de bailes.

Realização de bailes

Bailes realizados mensalmente – média

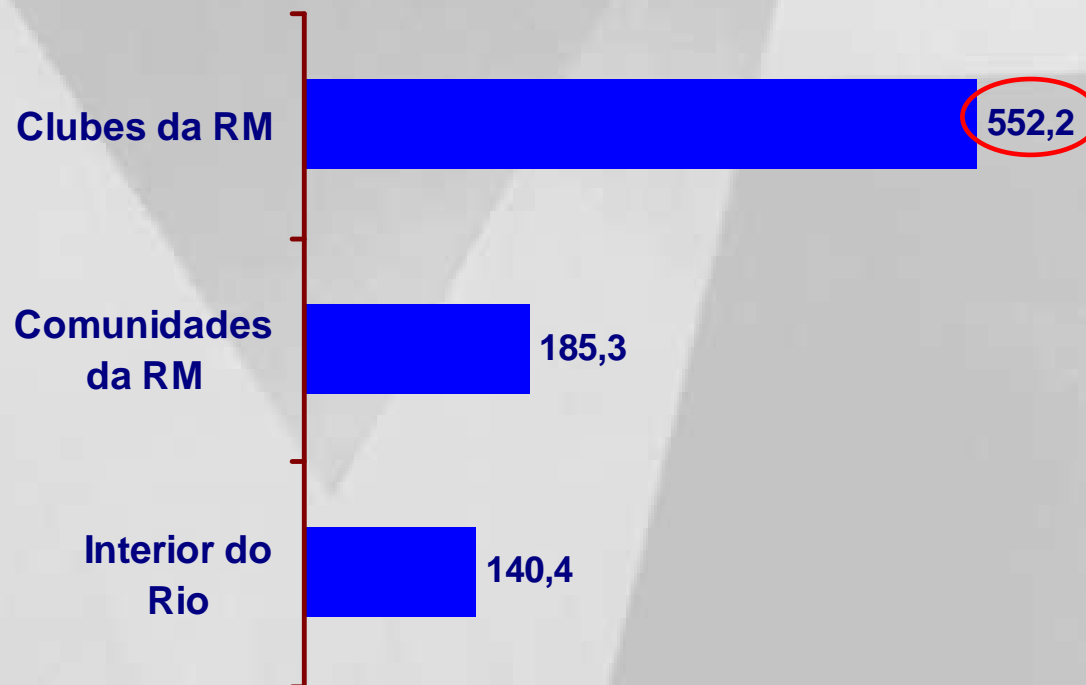


Da mesma forma que os MC e DJ, clubes da RM é o principal local de realização de bailes para as Equipes.

Média calculada somente entre os que realizam bailes em cada tipo.

Realização de bailes

Estimativa de mercado da quantidade de bailes realizados por mês

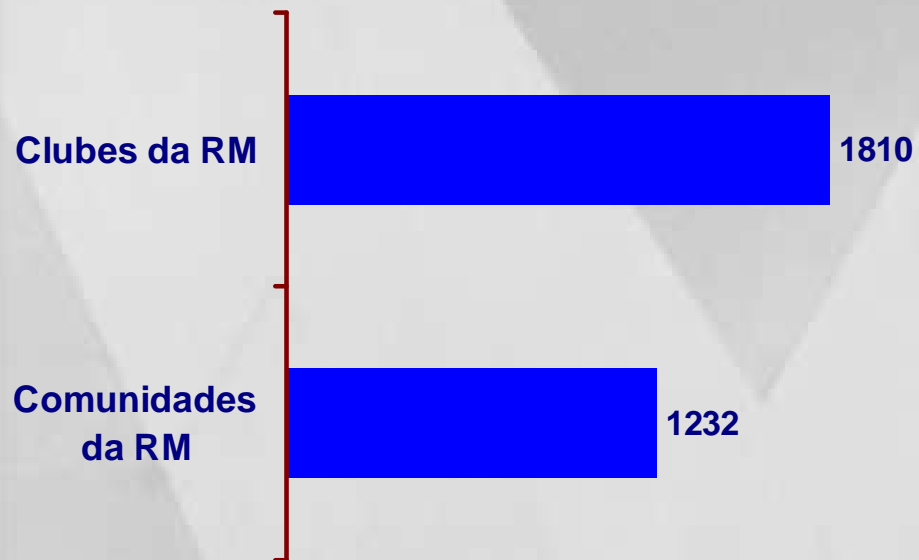


Por mês, as Equipes realizam, em média, 878 bailes. Isto equivale a 219 bailes por semana, ou a 3,3 bailes por Equipe de som em cada mês.

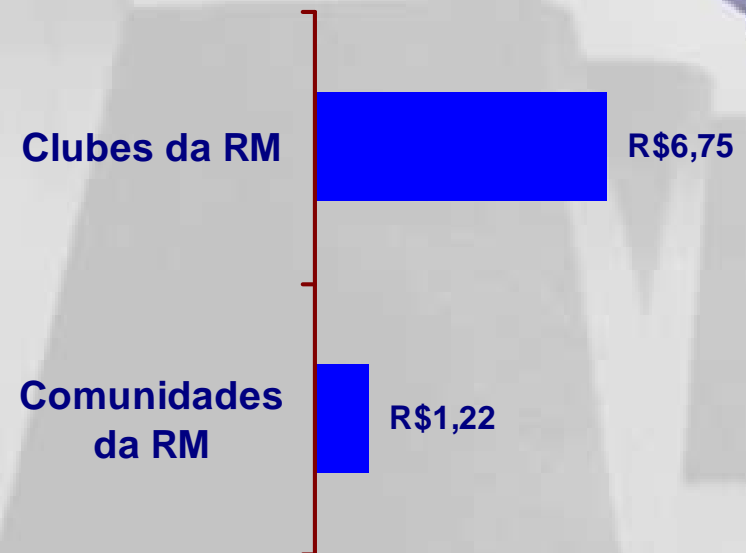
Cálculo: (média de bailes em cada tipo) x (quantidade de Equipes de som) = 877,9

Realização de bailes

Pagantes em cada baile - média



Valor da entrada no baile – média em R\$



Bailes em clubes têm mais pagantes e valor da entrada mais caro.

Realização de bailes

Estimativa de mercado do valor arrecadado com bilhete de entrada dos bailes por mês

Clubes da RM

Valor da entrada por baile em clube	R\$ 6,75
Pagantes por baile	1810
Bailes em clube por mês	9,4
Equipes de som que fazem bailes em clube	59
Estimativa de mercado do faturamento com bilhete de entrada em baile por mês	R\$ 6.746.992,20

Comunidades da RM

Valor da entrada por baile em comunidade	R\$ 1,22
Pagantes por baile	1232
Bailes em comunidade por mês	5,6
Equipes de som que fazem bailes em clube	33
Estimativa de mercado do faturamento com bilhete de entrada em baile por mês	R\$ 278.992,74

A estimativa de mercado da arrecadação em clubes da RM é bastante superior ao das comunidades. Em clubes existem mais pagantes, valor da entrada mais alto, mais equipes realizando e mais bailes.

As médias foram calculadas somente entre os que realizam bailes em cada tipo.

Cálculo da Estimativa: (média de bailes) x (pagantes por baile) x (quantidade de Equipes de som) x (valor da entrada em baile)

Realização de bailes

Estimativa de mercado do valor recebido pela realização de bailes ao mês

	Clubes da RM	Comunidade	Interior do Rio
Equipes que realizam bailes	59	33	27
Bailes realizados	9,4	5,6	5,2
Valor recebido para realizar baile (cachê)	R\$ 2.498,00	R\$ 1.075,00	R\$ 3.854,55
Faturamento com o cachê de cada equipe por mês	R\$ 23.381,28	R\$ 6.027,68	R\$ 19.943,08
Estimativa de mercado do valor recebido pelas Equipes de som para realizar baile	R\$ 1.379.495,52	R\$ 199.154,50	R\$ 541.255,27

A estimativa de mercado do valor recebido pela realização de bailes em clubes da RM é a maior. Interior do Rio é o segundo mercado, com quase três vezes a da comunidade, que apresenta a menor estimativa.

As médias foram calculadas somente entre os que realizam bailes em cada tipo.

Cálculo da Estimativa: (quantidade de equipes de som) x (média de bailes) x (cachê por baile)

Realização de bailes

Estimativa de mercado do custo para realizar bailes

	Clubes da RM	Comunidade	Interior do Rio
Equipes que realizam bailes	59	33	27
Bailes realizados	9,4	5,6	5,2
Custo para realizar baile	R\$ 1.193,33	R\$ 552,14	R\$ 1.541,30
Custo mensal de cada equipe	R\$ 11.169,60	R\$ 3.095,94	R\$ 7.974,57
Estimativa de mercado do custo das Equipes de som para realizar baile	R\$ 659.006,40	R\$ 102.289,99	R\$ 216.429,96

A estimativa de mercado do custo da realização de bailes em clubes da RM é o maior. Neste local encontramos o maior faturamento e o maior custo. Na mesma lógica, interior do Rio é o segundo maior custo seguido por comunidade

As médias foram calculadas somente entre os que realizam bailes em cada tipo.

Cálculo da Estimativa: (quantidade de equipes de som) x (média de bailes) x (custo para realizar baile)

Realização de bailes

Estimativa de lucratividade para realizar bailes

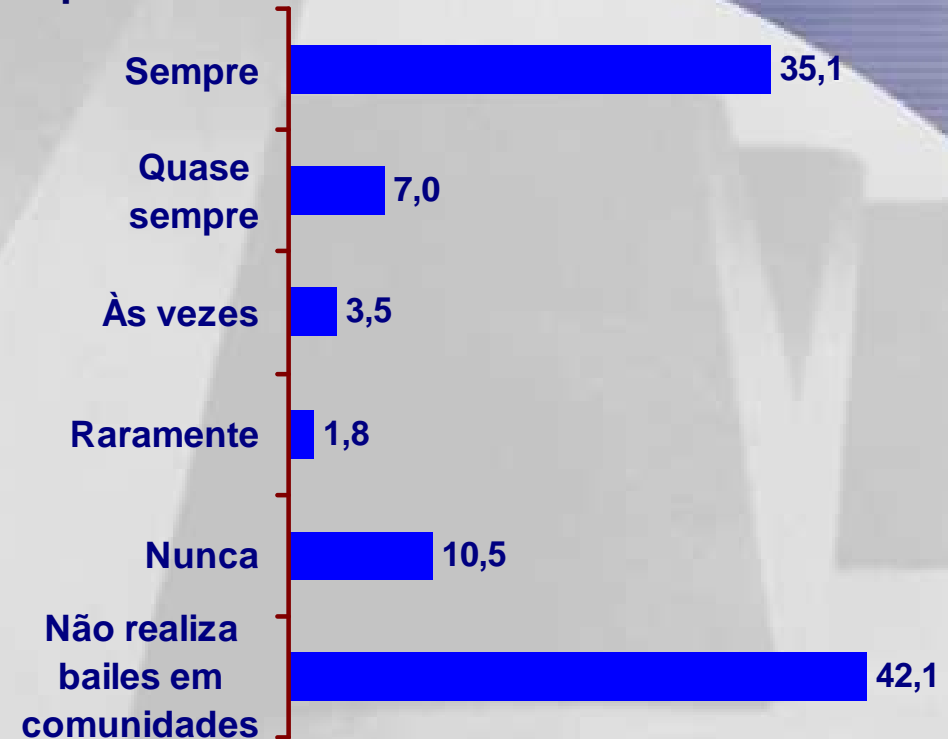
	Clubes da RM	Comunidade	Interior do Rio
Estimativa de mercado do valor recebido pelas equipes de som para realizar baile	R\$ 1.379.495,52	R\$ 199.154,50	R\$ 541.255,27
Estimativa de mercado do custo das equipes de som para realizar baile	R\$ 659.006,40	R\$ 102.289,99	R\$ 216.429,96
Lucratividade	209%	195%	250%

Realização de bailes

Ajuda recebida dos barraqueiros

Equipes que recebem ajuda financeira dos barraqueiros para realizar bailes	31,9
	47,3%
Valor médio da ajuda financeira dada pelos barraqueiros	R\$ 938,15

Freqüência que recebe ajuda de barraqueiros quando realiza bailes em comunidade – %



47,3% das Equipes recebem ajuda de barraqueiros para realizar bailes e seu valor médio é R\$938,15. Isto totaliza cerca de R\$29.926,98 em todo o mercado.

Aluguel de equipamentos de som

Freqüência em que aluga os equipamentos de outras equipes – %



Gasto mensalmente com aluguel de equipamentos das outras equipes

Equipes que alugam equipamentos de outras	36,6
Percentual de equipes	54%
Gasto médio mensal por equipe de som	R\$ 3.261,29

54% das Equipes de som alugam equipamentos de terceiros, com gasto médio mensal de R\$3.261,29 por equipe. Isto totaliza um custo de R\$ 119.363,22 para o total do mercado.

Gravação de CD e DVD

Valor recebido por mês com a gravação de CD – média em R\$

Equipes que gravaram CD	10,6
Equipes que gravaram CD - %	15,8%
Valor recebido por mês com a venda de CD - média em R\$	R\$ 1.153,33
Estimativa de mercado das Equipes com a venda de CD	R\$ 12.248,40

Valor recebido por mês com a gravação de DVD – média em R\$

Equipes que gravaram DVD	5,9
Equipes que gravaram DVD - %	8,8%
Valor recebido por mês com a venda de DVD - média em R\$	R\$ 1.775,00
Estimativa de mercado das Equipes com a venda de DVD	R\$ 10.472,50

Poucas equipes de som gravaram CD (16%) ou DVD (9%). Dentre as que gravaram, cada uma fatura por mês R\$1.153,33 com CD e R\$1.775,00 com DVD.



Camelô

- **Nota explicativa da população de camelôs:**

Ao todo foram visitados 26 clubes / boates na Região Metropolitana do Rio de Janeiro, no entanto, em 2 não haviam camelôs. Além destes, identificamos outros 3. Com isso, ao todo, foram 29 clubes.

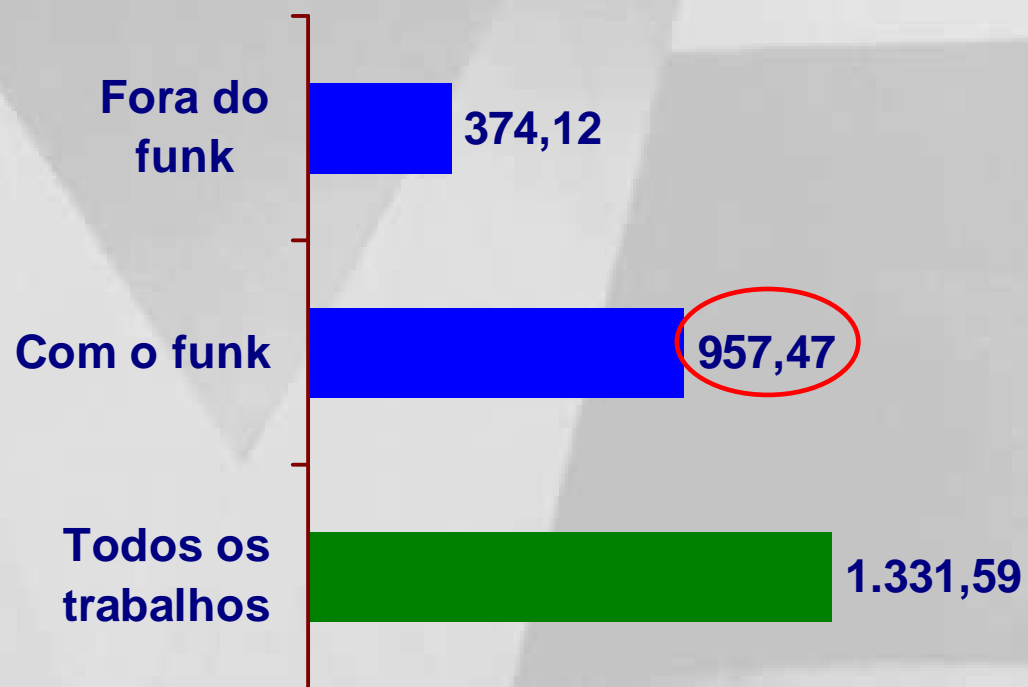
Todavia, devem existir outros bailes menores e/ou com pouca divulgação na mídia (internet, jornal, rádio e TV). Estipulamos a existência desses em torno de 11 bailes, totalizando 40 bailes funk em clubes da Região Metropolitana do Rio de Janeiro.

Considerando, apenas, os 24 clubes visitados e as 149 entrevistas realizadas, em média, existem cerca de 6,2 camelôs por baile. De acordo com isso, multiplicamos a média de 6,2 camelôs por baile com o total de bailes em clubes e estimamos a população de camelôs.

Dessa forma, consideramos que a população da pesquisa, camelôs em bailes de clubes e boates da Região Metropolitana do Rio de Janeiro, é de aproximadamente 248 pessoas.

Renda Mensal dos Camelôs

Renda mensal por tipo de fonte – média em R\$



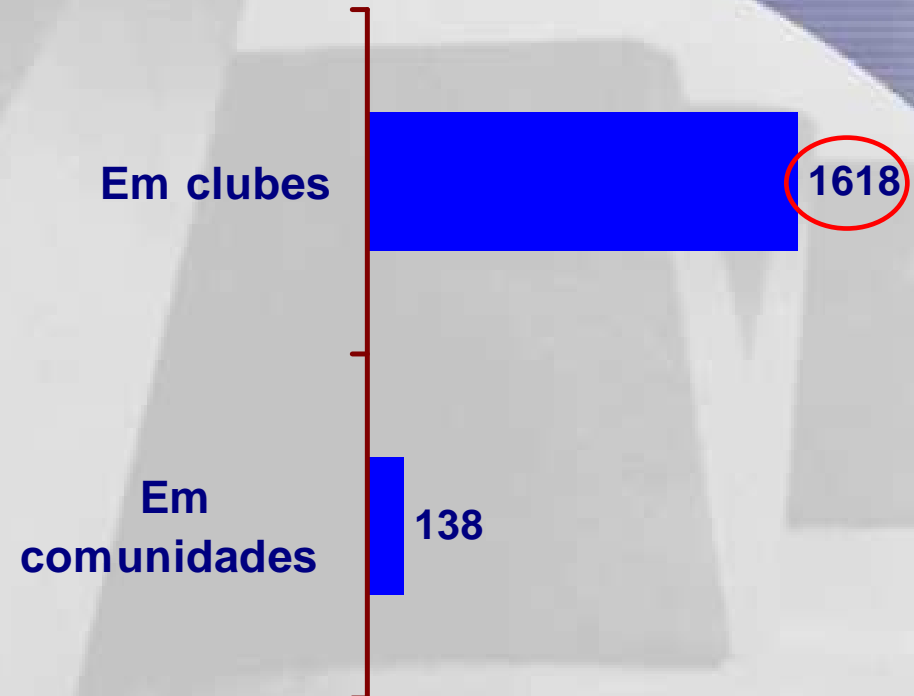
A principal fonte de renda dos camelôs de bailes em clubes e boates é o trabalho na porta dos bailes funk.

Mercado dos camelôs

Média de bailes realizados na região metropolitana por mês



Total de vezes em que trabalham todos os camelôs por mês



Dos 237 camelôs que trabalham em bailes de clube, somente 25%, ou seja 60, também trabalham em comunidades. E, mesmo assim, com uma baixa frequência (2,3 vezes ao mês).

As médias foram calculadas somente entre os que realizam bailes em cada tipo.

Cálculo: (média de bailes realizados por mês) X (número de camelôs)

Mercado dos camelôs

Faturamento mensal e Estimativa de mercado dos camelôs em bailes de clubes e boates da região metropolitana do Rio de Janeiro

Média de bailes realizados por mês		6,83
Média do valor recebido com a venda de produtos, por baile	R\$	195,21
Faturamento mensal com os bailes de clube ou boate	R\$	1.333,28
Estimativa de mercado	R\$	319.988,23

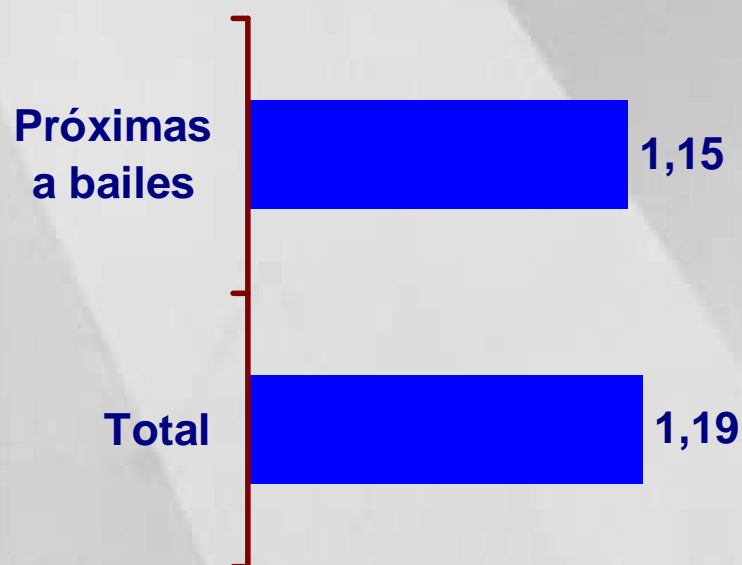


Cálculo do Faturamento: (média de bailes realizados) X (Valor recebido por baile)

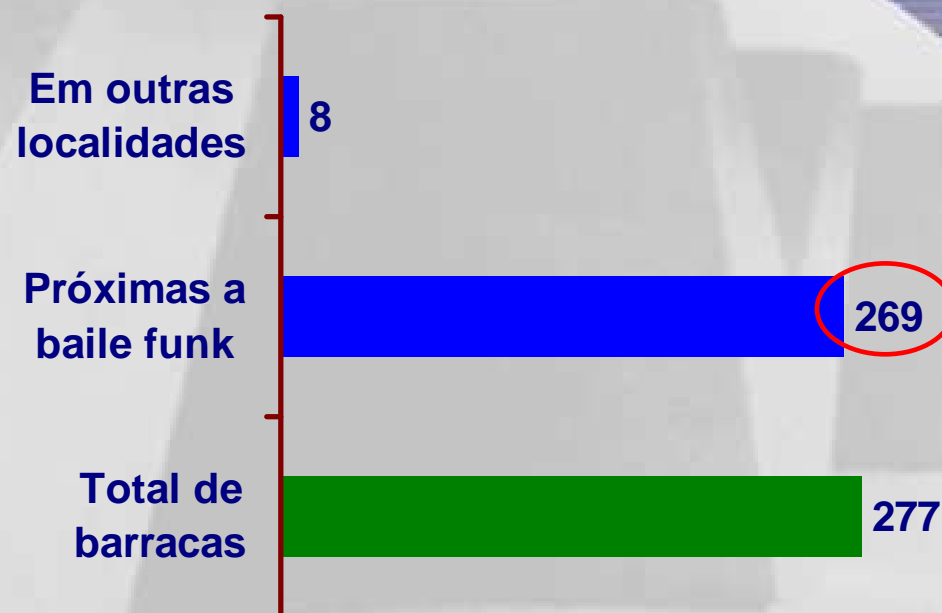
Cálculo da estimativa: (faturamento mensal) X (tamanho da população)

Barracas

Média de barracas por camelô



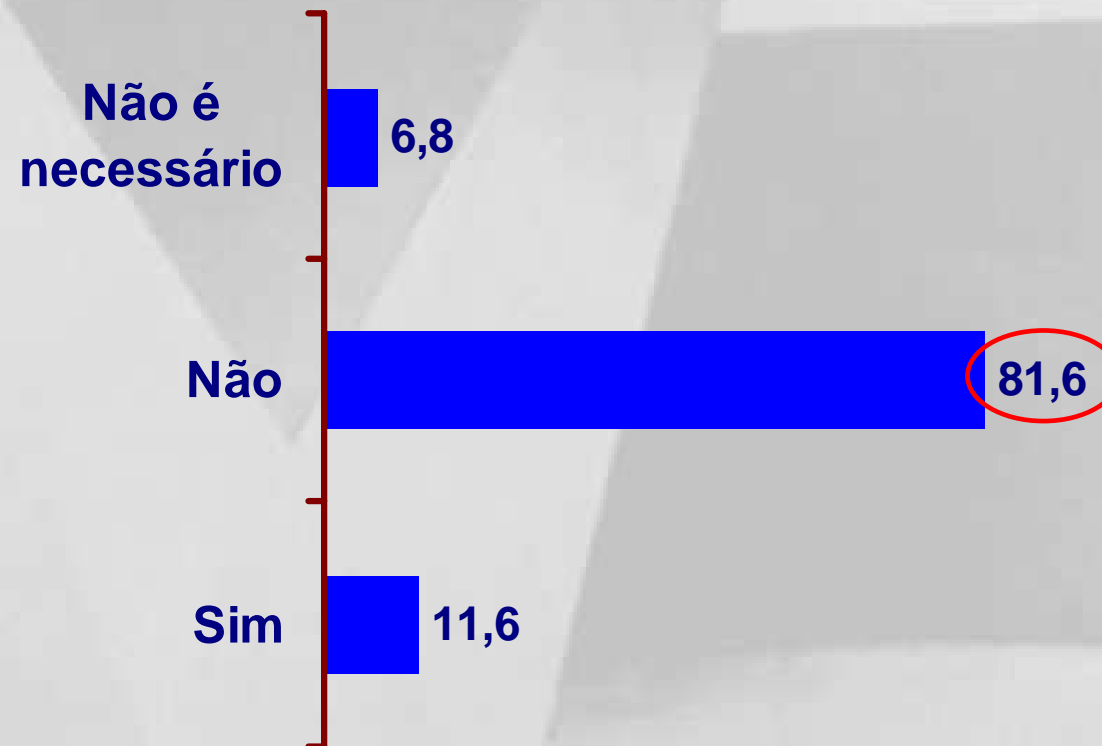
Quantidade total de barracas



Existem 240 camelôs em bailes de clube e estes possuem cerca de 277 barracas. Ainda, a maioria dos camelôs possui apenas a barraca em que foi realizada a entrevista. Além disso, a maior parte das outras barracas que possuem também ficam em bailes funk e poucas são usadas em outros eventos.

Barracas

Registro ou permissão da prefeitura para a barraca - %



Camelôs com funcionários

Gasto dos camelôs de bailes em clubes e boates da região metropolitana do Rio de Janeiro com funcionários

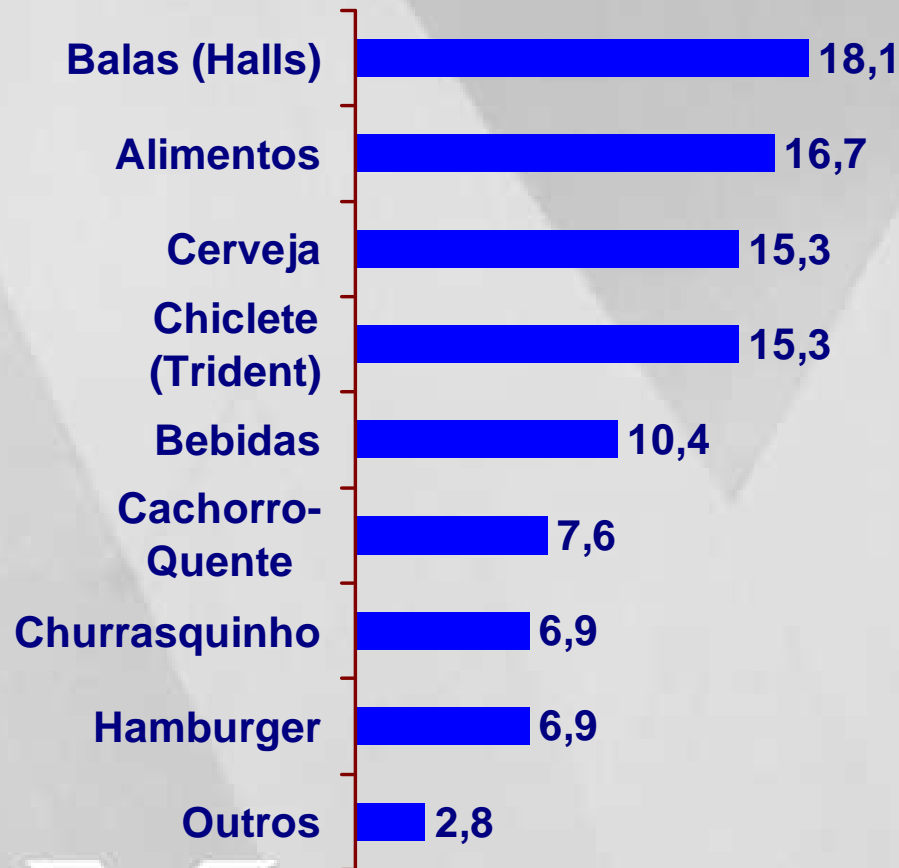
Camelôs que possuem funcionários		79
Média de funcionários empregados entre camelôs que possuem		1,82
Gasto médio por funcionário	R\$	30,26
Estimativa de mercado com o gasto dos camelôs com funcionários por dia	R\$	4.357,44
Bailes realizados em clubes ao mês por camelô que tem funcionário		6,7
Estimativa de mercado com o gasto dos camelôs com funcionários ao mês	R\$	29.106,74



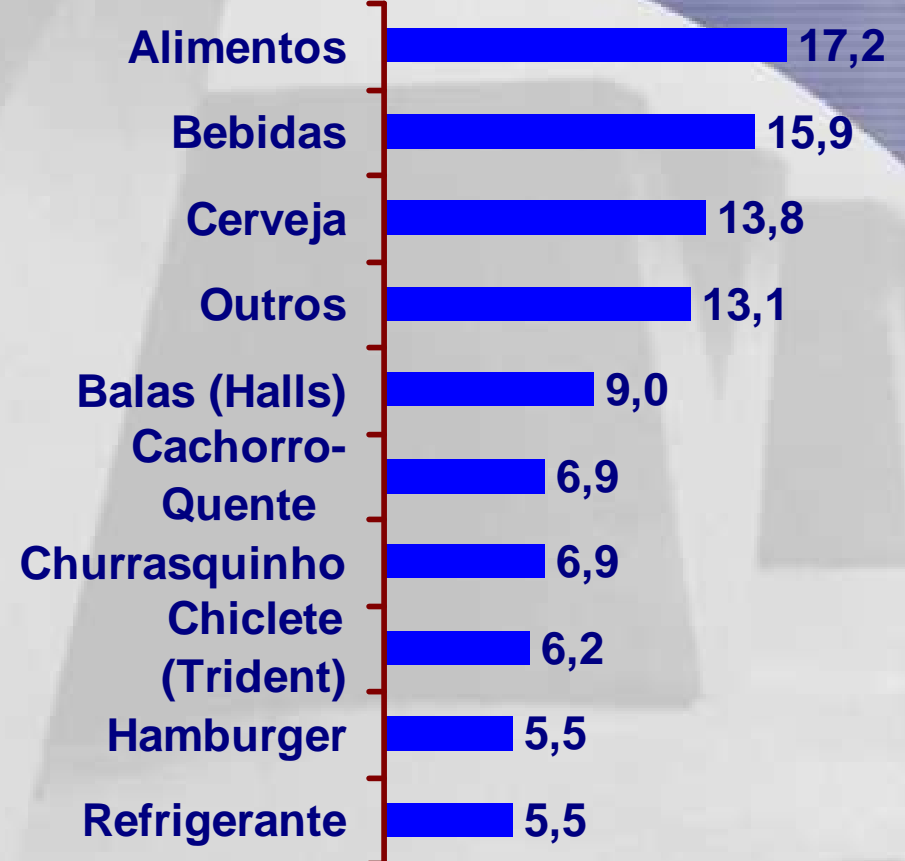
Cálculo do gasto total com funcionários: (Valor médio gasto por funcionário por noite) X (média de funcionários por camelô) X (camelôs que possuem funcionários) X (média de bailes realizados por mês)

Produtos

Produto vendido em maior quantidade - %



Produto vendido com maior lucro - %



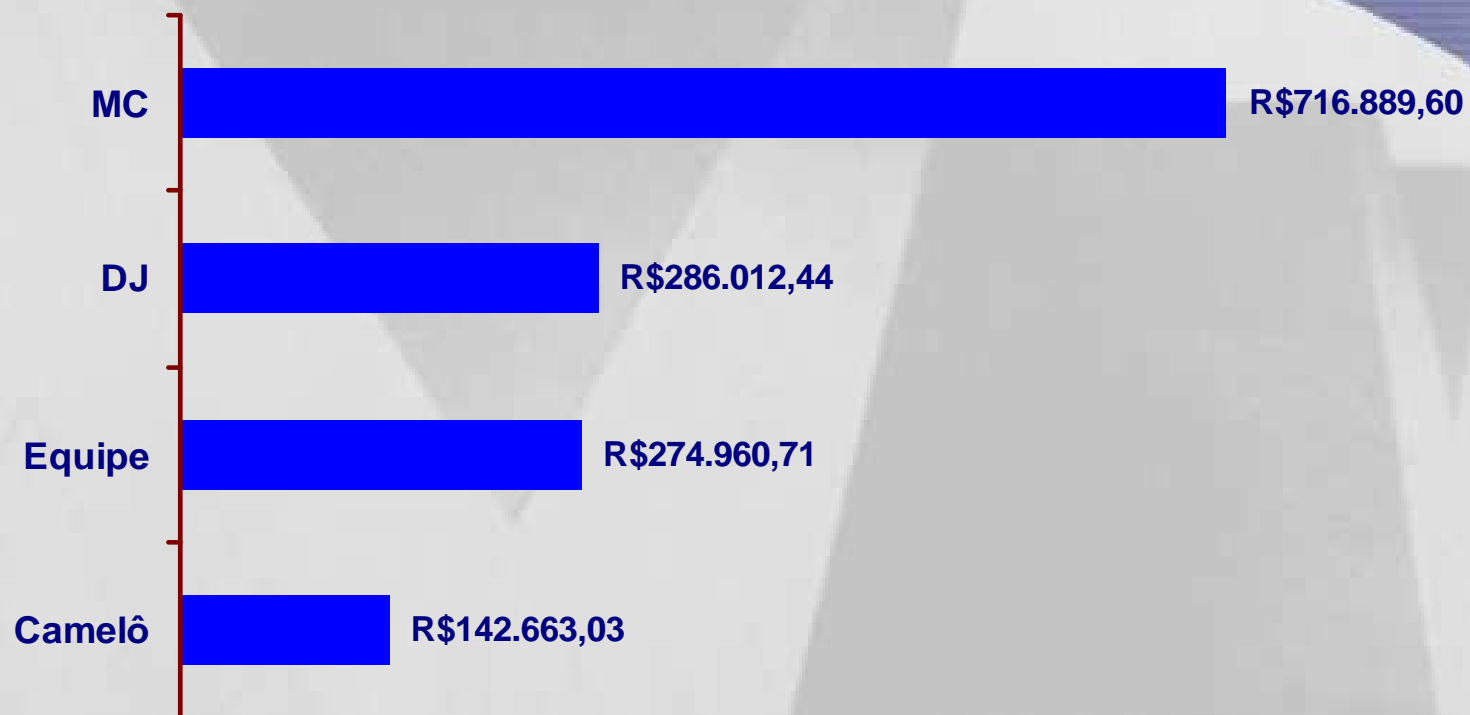
Balas Halls é o produto que vende mais. No entanto, gera pouco lucro comparativamente a outros produtos. Alimentos, para a maioria dos entrevistados, é o produto que dá mais lucro e o segundo em termos de quantidade vendida.

Estimativas do mercado:

**Resumo comparativo entre os quatro
segmentos**

Renda mensal

Estimativa de mercado da Renda total com o trabalho no Funk por mês – R\$

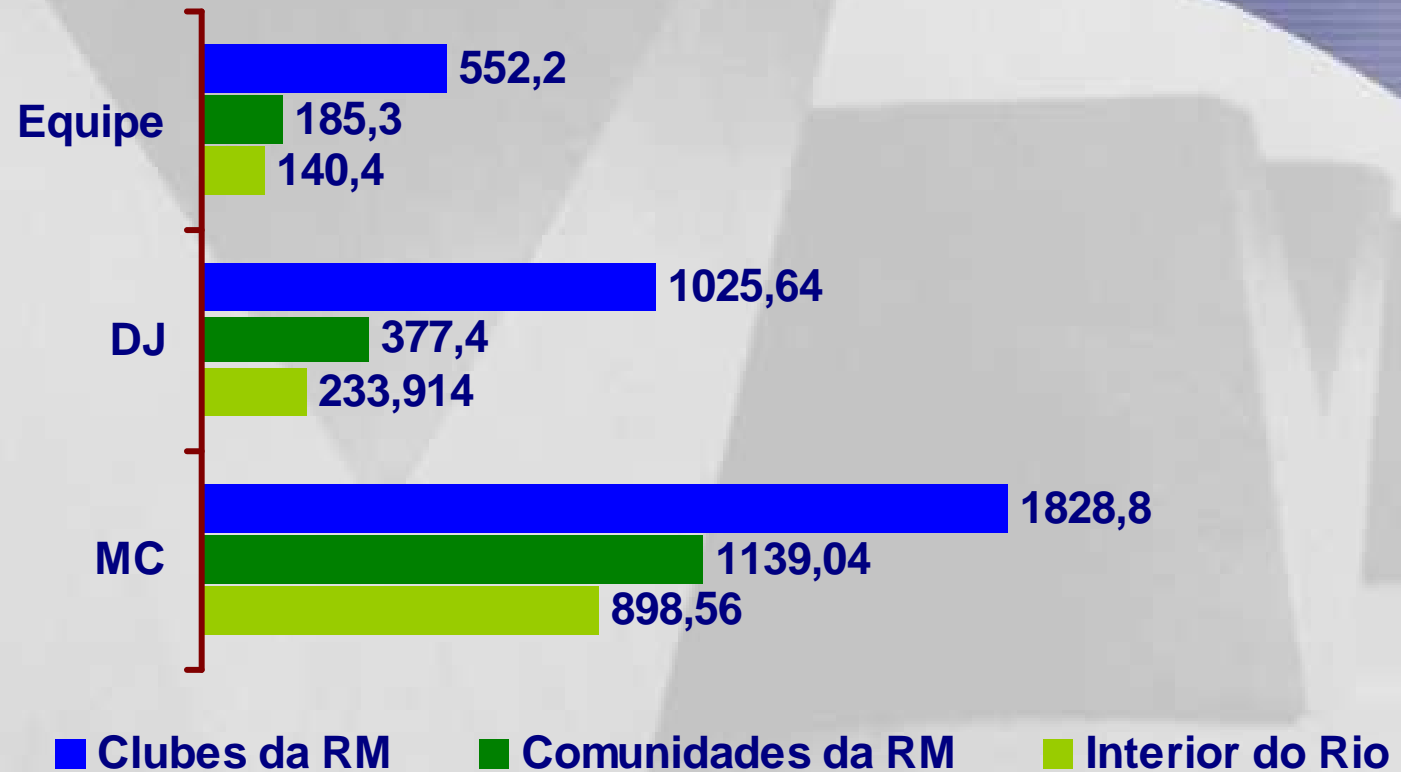


Os MC são os que possuem o maior volume de renda mensal dentre os 3 segmentos. A massa salarial do mercado de Funk é de R\$1.420.525,78.

Cálculo: (Renda média com o trabalho) x (Tamanho da população)

Realização de bailes

Estimativa de mercado da realização de bailes por mês

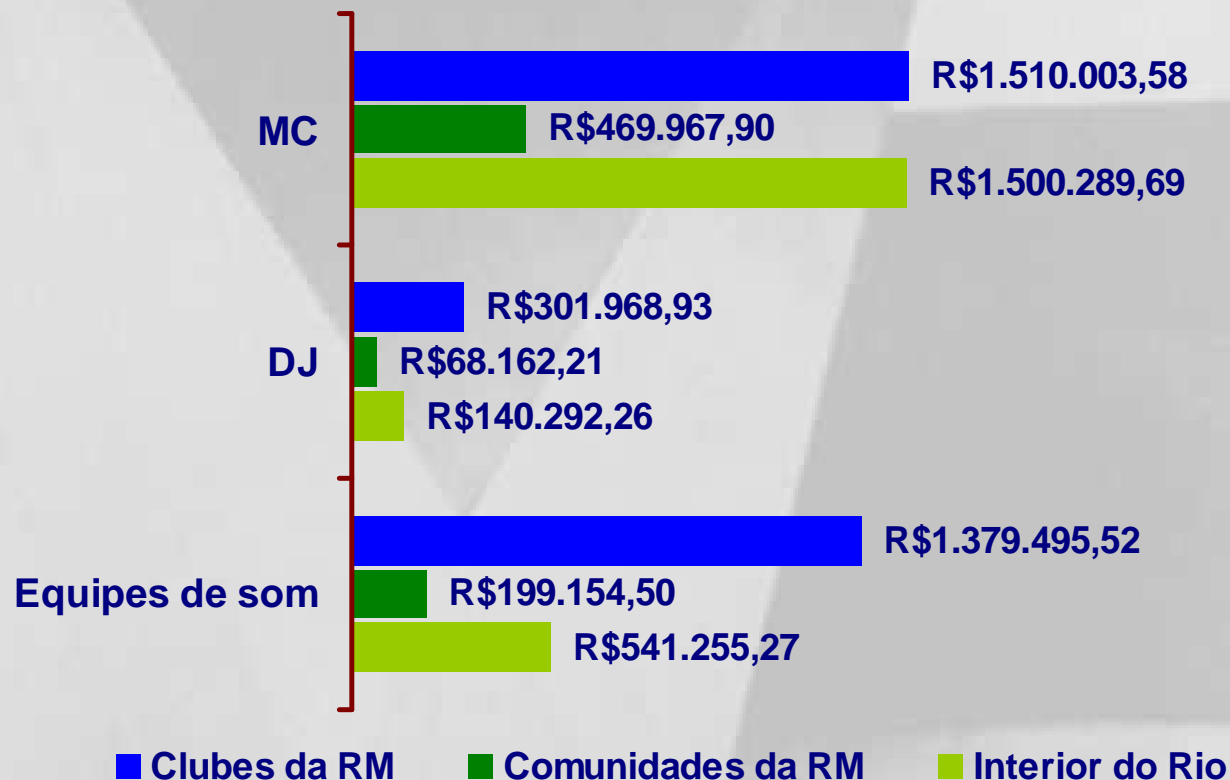


Os MC fazem apresentações em mais de um baile por noite e, ao fim do mês, é o que faz mais apresentações.

Cálculo: (Bailes realizados por mês em cada tipo) x (Tamanho da população)

Faturamento com cachê

Estimativa de mercado do faturamento com o recebimento de cachê por mês – R\$

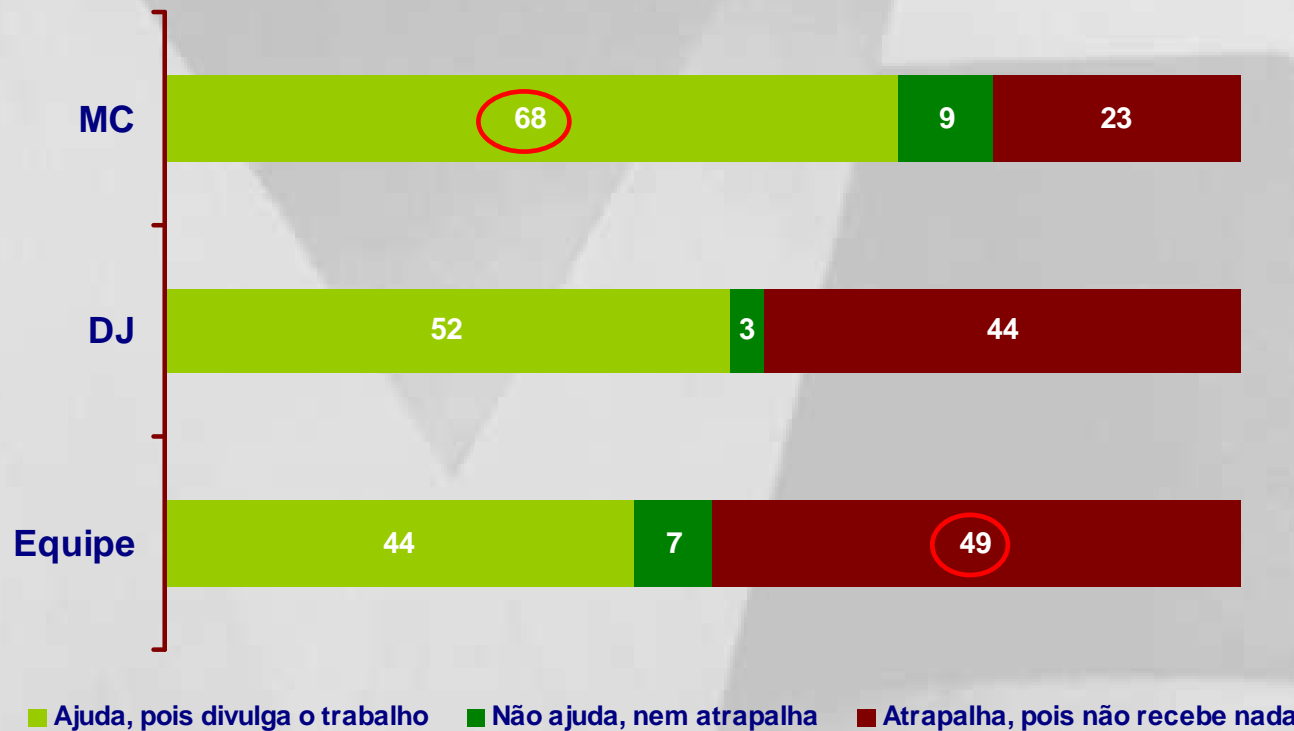


Para todos os segmentos o melhor mercado é com bailes em clubes e boates da RM, depois com bailes no interior e por fim em comunidades da RM.

Cálculo: (Bailes realizados por mês em cada tipo) x (Cachê por baile) x (Tamanho da população)

Venda de CDs e DVDs

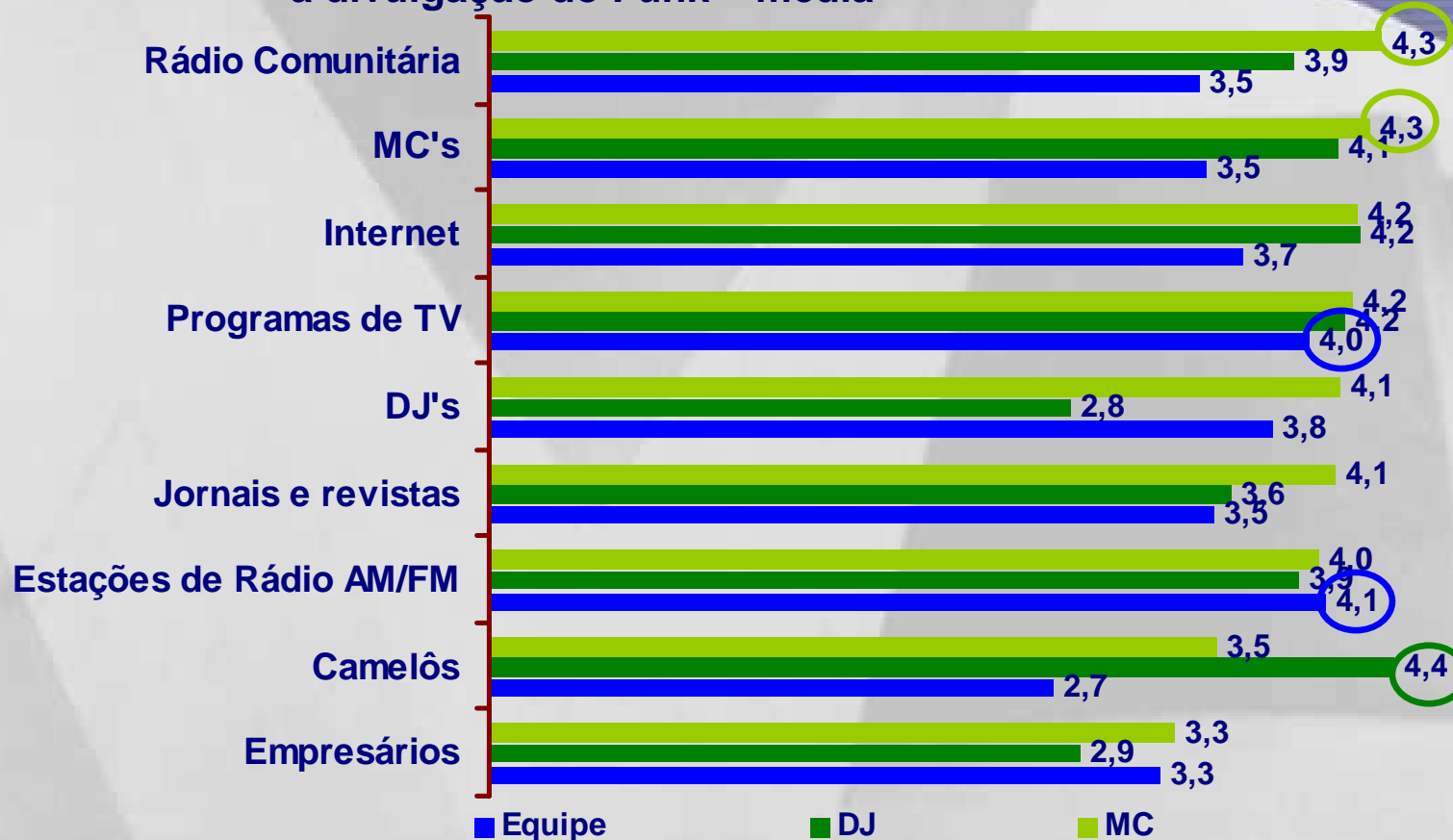
Avaliação da venda de CDs e DVDs pelos camelôs – %



Para os MC, os camelôs ajudam mais com a venda de CDs e DVDs. Já os donos de Equipes de som são os que mais acreditam que a venda deles atrapalha. Normalmente, as Equipes produzem e vendem CDs e DVDs.

Divulgação do Funk

Grau de importância dos profissionais para a divulgação do Funk – média



Extremamente importante	Muito importante	Importante	Mais ou menos importante	Não é importante
5	4	3	2	1

“Highlights”

Descrição sócio-demográfica:

- ❑ Padrões muito claros mostram que os MC têm carreira mais curta e idade menor do que os DJ e donos de Equipe.
- ❑ O mundo do Funk é predominantemente masculino e tem escolaridade média maior do que a média do país.

Estimativas de Mercado – Resumo

- ❑ Para todos os segmentos, o melhor mercado é em bailes de clubes e boates da RM, depois em bailes no interior e por fim em comunidades da RM.
- ❑ Os MC são os que possuem o maior volume de renda mensal dentre os 3 segmentos.
- ❑ Os MC fazem apresentações em mais de um baile por noite e, por mês, são os que fazem mais apresentações.

“Highlights”

MC

- ❑ O faturamento do MC é maior com a realização de bailes em Outros estados , seguido por Interior do Rio e Clubes da RM. Enquanto que em Comunidades o faturamento é bem menor.
- ❑ Nas comunidades se cobram os cachês mais baixos enquanto que o cobrado para outros estados e exterior os mais altos.
- ❑ Para os MC, os camelôs ajudam mais com a venda de CDs e DVDs. Já os donos de Equipes de som são os que mais acreditam que a venda deles atrapalha. Normalmente, as Equipes produzem e vendem CDs e DVDS.
- ❑ Não é comum os MC terem contrato com Equipe ou Gravadora. Esses contratos com gravadoras e Equipes dão acesso à gravação de faixas em CD e DVD.

“Highlights”

DJ

- ❑ Metade dos DJ trabalham por conta própria.
- ❑ Proporcionalmente, DJ faz mais bailes que MC no exterior, no entanto, um pouco menos em Clubes da RM.
- ❑ Da mesma forma que os MC, clubes da RM é o principal local de realização de bailes.
- ❑ O faturamento é maior entre os DJ que fazem bailes nos Outros estados seguido por Clubes da RM e depois por Interior do Rio. Já em comunidades o faturamento é menor.
- ❑ A Estimativa de mercado do ganho com realização de bailes em clubes da RM é a maior. Grande maioria dos DJ tem ou teve vínculo com Equipe de som, por outro lado, uma quantidade pouco maior nunca teve contrato com Gravadora ou Selo
- ❑ Ter exclusividade com equipe de som ou casa de show não garante ter mais bailes para fazer.

“Highlights”

Equipe de som

- ❑ Por mês, as Equipes realizam, em média, 878 bailes. Isto equivale a 219 por semana.
- ❑ A estimativa de mercado da arrecadação com bilhete de entrada em clubes da RM é bastante superior ao das comunidades. Lá existem mais pagantes, valor da entrada mais caro, mais equipes realizando e mais bailes por mês.
- ❑ A estimativa de mercado do valor recebido pela realização de bailes em clubes da RM é o maior. Interior do Rio é o segundo mercado, com quase três vezes a da comunidade, que apresenta a menor estimativa.
- ❑ A estimativa de mercado do custo da realização de bailes em clubes da RM é o maior. Neste local encontramos o maior faturamento e o maior custo. Na mesma lógica, interior do Rio é o segundo maior custo seguido por comunidade

“Highlights”

Camelô

- ❑ A principal fonte de renda dos camelôs de bailes em clubes e boates é o trabalho na porta dos bailes funk.
- ❑ Dos 237 dos camelôs que trabalham em bailes de clube, somente 25% também trabalham em comunidades. E, mesmo assim, com uma baixa frequência.
- ❑ Os camelôs possuem 277 barracas, sendo que a maioria dos camelôs possui apenas a barraca em que foi realizada a entrevista. Além disso, a maior parte das outras barracas também ficam em bailes funk e poucas são usadas em outros eventos.
- ❑ Cerca de 12% dos camelôs possuem registro das barracas.
- ❑ Bala Halls é o produto que vende mais, no entanto, gera pouco lucro. Alimentos são os de maior lucro e o segundo em vendas.

Anexo 4

Lei Rosa

O que é a Lei Rosa?

LEI MUNICIPAL Nº 9791 DE 12 DE MAIO DE 2000

Dispõe sobre a ação do Município no combate às práticas discriminatórias, em seu território, por orientação sexual.

Art. 1º - Será punida, no Município de Juiz de Fora, nos termos do art. 1º, incisos II e III, art. 3º, inciso IV e art. 5º, incisos X e XLI, da Constituição Federal e do art. 114 da Lei Orgânica Municipal, toda e qualquer manifestação atentatória ou discriminatória praticada contra qualquer cidadão homossexual (masculino ou feminino), bissexual ou transgênero.

Art. 2º - Consideram-se atos atentatórios e discriminatórios aos direitos individuais e coletivos dos cidadãos homossexuais, bissexuais e transgêneros, dentre outros:

I – reclamação do ofendido

II – ato ou ofício de autoridade competente.

1º - A denúncia deverá ser fundamentada através da descrição do fato ou ato discriminatório, seguido da identificação de quem fez a denúncia, garantindo-se, na forma da Lei, o direito de sigilo.

2º - Recebida a denúncia, competirá à Secretaria Municipal de Atividades Urbanas a lavratura do auto de infração.

I – local, data e hora da lavratura;

II – nome, endereço e qualificação do autuado;

III – a descrição do fato ou ato constitutivo da infração;

IV – o dispositivo legal infringido;

V – a notificação para apresentação de defesa no prazo de 10 (dez) dias;

VI – a identificação do agente autuante, contendo sua assinatura, cargo ou função e o número da matrícula;

VII – a assinatura do autuado.

II – multa de 1.000 (um mil) UFIRs;

III – multa de 3.000(três mil) UFIRs, em caso de reincidência;
IV – suspensão do alvará de funcionamento por 30 (trinta) dias;
V – cassação do alvará de licença e funcionamento.

§ 1º - As penas mencionadas nos incisos II; III; IV e V, deste artigo, não se aplicam aos órgãos e empresas públicos, cujos responsáveis serão punidos na forma do Estatuto dos Servidores Públicos Municipais.

§ 2º - A capacidade econômica do estabelecimento infrator poderá ser levada em consideração, na aplicação das penalidades ora estabelecidas.

§ 3º - Os valores das multas previstas nos incisos II e III deste artigo poderão ser elevados em até 10 (dez) vezes quando for verificado que, em razão do porte do estabelecimento, resultarão inócuos.

4º - Quando for imposta a pena prevista no inciso V supra, deverá ser comunicado, imediatamente, o órgão expedidor do respectivo alvará de funcionamento, a quem compete cassá-lo;

5º - Em caso de a ação ser praticada por pessoa física, o Poder Público, através do órgão competente, imediatamente oferecerá denúncia ao Ministério Público.

Art. 12 - Aos servidores públicos municipais, no exercício de suas funções e/ou em repartição pública que, por ação ou omissão, deixarem de cumprir os dispositivos da presente lei, serão aplicadas as penalidades cabíveis nos termos do Estatuto dos Servidores Públicos Municipais.

Art. 13 - O conhecimento de situação que afronte as garantias previstas nesta lei, ou seja, quando ocorra qualquer tipo de discriminação contra o cidadão, acarretará independentemente de denúncia da vítima, a lavratura imediata de auto de infração, dando-se início ao competente processo administrativo, no qual será assegurada ampla defesa.

Art. 14 - O Município criará o Centro de Referência para a Defesa e Valorização da Auto-Estima e Capacitação Profissional do Cidadão Homossexual, bissexual e transgênero, de forma a permitir a sua inserção com dignidade e respeito no ambiente social e o combate às ações de natureza homofóbicas.

Art. 15 - Cópias desta Lei serão, obrigatoriamente, distribuídas pelo município e afixadas pelos estabelecimentos em locais de fácil leitura pelo público.

Art. 16 - Esta lei entra em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Palácio Barbosa Lima, 12 de maio de 2000.
Tarcísio Delgado
Prefeito Municipal

I – submeter o cidadão homossexual, bissexual ou transgênero a qualquer tipo de ação violenta, constrangedora, intimidatória ou vexatória, de ordem moral, ética, filosófica ou psicológica;

II – submeter o cidadão homossexual, bissexual ou transgênero a qualquer tipo de ação violenta com o emprego de agressão física;

III – proibir o cidadão homossexual, bissexual ou transgênero de ingressar ou permanecer em qualquer ambiente ou estabelecimento público ou privado;

IV – praticar atendimento selecionado que não esteja devidamente determinado em Lei;

V preterir, sobre-taxar ou impedir a hospedagem em hotéis, motéis, pensões ou similares;

VI– preterir, sobre-taxar ou impedir a locação, compra, aquisição, arrendamento ou empréstimo de bens móveis ou imóveis de qualquer finalidade;

VII – praticar o empregador, ou o seu preposto, atos de demissão direta ou indireta em função da orientação sexual do empregado;

VIII – Inibir ou proibir a admissão e o acesso profissional em qualquer estabelecimento público ou privado em função da orientação sexual do profissional.

IX – proibir a livre expressão e manifestação de afetividade do cidadão homossexual, bissexual ou transgênero, sendo estas xpressões e manifestações permitidas aos demais cidadãos.

Art. 3º - São passíveis de punição o cidadão, inclusive os detentores de função pública, civil ou militar, e toda e qualquer organização social ou empresa, sejam elas detentoras de personalidade física ou jurídica, com ou sem fins lucrativos, de caráter privado ou público, instaladas no município, que intentarem contra o que dispõe essa Lei.

Art. 4º - A prática dos atos discriminatórios a que se refere esta Lei será apurada em processo administrativo, que terá início mediante:

Art. 5º - O cidadão homossexual, bissexual ou transgênero que for vítima dos atos discriminatórios mencionados no art. 1º desta Lei poderá apresentar sua denúncia pessoalmente ou por carta, telegrama, telex, via internet ou fax ao órgão municipal competente e/ou Organizações Não-Governamentais que lutam pela cidadania e Direitos Humanos.

Art. 6º - O auto de infração a que se refere o artigo anterior deverá ser impresso, numerado em série, preenchido de forma clara e precisa, sem emendas, rasuras ou entrelinhas, e conterá as seguintes informações:

§ 1º - A assinatura do autuado no auto de infração constitui notificação, para efeito do disposto no inciso V deste artigo, devendo, na contagem do prazo, ser excluído o dia do começo e incluindo o do vencimento, prorrogado este para o primeiro dia útil se cair em feriado, sábado ou domingo.

§ 2º - Se o autuado recusar-se a assinar o auto de infração, o agente autuante consignará o fato no próprio documento, remetendo-o, via postal, ao autuado, com aviso de recebimento ou outro procedimento equivalente, que valerá como notificação.

§ 3º - Quando o infrator não puder ser notificado pessoalmente ou por via postal será feita a notificação por edital divulgado na imprensa oficial do município.

Art. 7º - O autuado poderá apresentar defesa, no prazo de 10 (dez) dias, contados da notificação, indicando as razões de fato e de direito que fundamentaram sua impugnação e as provas que pretende produzir.

Art. 8º Decorrido o prazo mencionado no artigo anterior, com ou sem impugnação, os autos serão remetidos à Secretaria Municipal de Negócios Jurídicos, que determinará as diligências cabíveis e as provas a serem produzidas, podendo requisitar, do autuado e de quaisquer entidades públicas ou particulares, as informações e os documentos imprescindíveis à elucidação e decisão do caso.

Art. 9º - Caberá à Secretaria Municipal de Negócios Jurídicos, após apreciar a defesa apresentada pelo autuado, o julgamento do processo administrativo. Parágrafo único - A decisão administrativa deverá conter o relatório dos fatos, os fundamentos de fato e de direito e o dispositivo infringido.

Art. 10 - Julgado o processo, o autuado será intimado da decisão no prazo de 05 (cinco) dias. § 1º - Da decisão condenatória, caberá recurso, em última instância, com efeito suspensivo, ao Prefeito Municipal, no prazo de 10 (dez) dias, contados da intimação da decisão.

Art. 11 - As penalidades impostas aos que praticarem atos de discriminação, por qualquer dos motivos elencados no artigo 2º dessa Lei, ou qualquer outro que seja atentatório aos direitos e garantias fundamentais da pessoa humana, serão as seguintes, aplicadas progressivamente da maneira a seguir: