

O FUNK "PROIBIDÃO" E A POLISSEMIA DO ENVOLVIMENTO

Dennis Novaes¹

Você pode ser bandido, traficante, 157
Mas vou guardar sempre comigo
Nosso tempo de amigo
e as brincadeiras de moleque
(MC Tikão – “Amigo da antiga”)

Introdução

Um dos estilos musicais mais populares nos bailes de favela do Rio de Janeiro, o funk proibidão é também um dos principais alvos de agentes estatais de repressão e controle. Fruto de pesquisas realizadas entre artistas funkeiros entre os anos de 2014 e 2016, o presente artigo reflete sobre as práticas de Estado nas favelas cariocas e a relação de alteridade que agentes estatais de repressão e controle estabelecem com a juventude favelada. Para isso, proponho a noção de “polissemia do envolvimento” para conectar uma malha de sentidos territoriais e afetivos que dão inteligibilidade ao funk proibidão. As categorias “proibido” e “proibidão” são frequentemente acionadas para fazer referência aos funks que abordam a temática da sexualidade de forma explícita – funk putaria – ou aos que produzem narrativas sobre o universo da criminalidade, tangenciando o cotidiano e as sociabilidades ligadas à noção de bandido. É neste segundo tipo de músicas que me concentrarei neste artigo. Acionar tais categorias para se referir a funks que embalam milhões de pessoas não só no Rio de Janeiro como em diversas cidades do país já mostra de início algumas contradições que enfrentaremos.

A palavra "proibidão" remete necessariamente a uma divisão entre o autorizado e o não autorizado que perpassa em diversos níveis todas essas músicas e as vidas daqueles que as ouvem, produzem e interpretam. As fronteiras que delimitam qual lado se ocupa nessa díade se originam de relações de poder que tornam o Estado um agente essencial na compreensão da trama narrada pela poética do "proibidão". Uma vez que estas canções assinalam sua territorialidade e associação com as favelas cariocas, torna-se necessário pensar as relações entre o Estado, as favelas e as pessoas que neles vivem

¹ Museu Nacional / Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: dennisnovaes@hotmail.com
ORCID id: <https://orcid.org/0000-0002-9417-9878>

para entender melhor a cidade que se desvela pelo canto dos MCs. Pensar o Estado como processo sempre inacabado é uma chave que acompanhará a maior parte dos autores aqui elencados.

Como apontam Herschman (1997), Facina (2010) e Lopes (2010), o funk coloca em xeque a ideia de nação construída por elites intelectuais brasileiras ao longo do século passado. O país da cordialidade e da “democracia racial” não é o mesmo que estas narrativas musicais apresentam. Àqueles que conviveram por gerações com desigualdades econômicas e raciais, com a dificuldade de acesso a bens públicos e com a repressão de agentes estatais esses discursos soam vazios. Neste artigo procuro compreender quais vivências dão inteligibilidade ao funk “proibidão” a partir de entrevistas com MCs e DJs e pesquisa bibliográfica.

Embora a prisão ou indiciamento de artistas no funk carioca seja até hoje recorrente, este artigo não tem como objetivo fazer um levantamento destes casos. Irei focar em alguns casos emblemáticos de prisões de artistas para produzir uma reflexão geral que sirva de base para a compreensão do funk “proibidão” e sua relação com o cotidiano dos artistas que o produzem. Na primeira seção, apresento um panorama sobre a atuação do Estado em suas margens e sua ligação com o surgimento deste estilo de funk. Em seguida, coloco lado a lado entrevistas com MCs e inquiridos policiais que justificaram a prisão desses artistas. Na terceira seção, argumento que o “proibidão” deve ser compreendido através de uma noção de “envolvimento” que abarque relações afetivas e territoriais. Por fim, discorro sobre como as vivências destes artistas enquanto moradores de favela são fundamentais para a compreensão do “proibidão”.

Margens do Estado e o surgimento do “proibidão”

Categorias como as de “bandido” e “proibidão” já refletem de início a temática deste artigo, que busca relacionar reflexões, vivências e memórias de artistas do mundo funk às diversas dinâmicas do fazer Estado nas favelas cariocas, em especial às práticas de administração e gestão de territórios e populações. Tomadas frequentemente pelo discurso hegemônico como territórios em que o Estado “é fraco” ou se faz “menos presente”, as favelas cariocas permitem aproximações com o que Das e Poole (2004) denominaram de “margens do estado”. Considerando que as atualizações do Estado em suas margens são um componente necessário da regra mais que uma exceção, as autoras

propõem que a imagem do ente monolítico e racional que é mais fraco em suas fronteiras seja substituída pela análise de um conjunto de práticas políticas, disciplinares e regulatórias que tomam diferentes contornos nestes espaços. Dessa forma, na abordagem teórica desenvolvida por Das e Poole as margens do Estado seriam, como bem sintetizado por Juliana Farias:

1) Periferias habitadas por pessoas tidas como insuficientemente socializadas de acordo com as leis e a ordem vigentes; 2) lugares onde os direitos podem ser violados através de dinâmicas distintas de interação das pessoas com documentos, práticas e palavras do Estado; e 3) um espaço localizado entre corpos, leis e disciplina (Farias, 2014: 15)

Esta perspectiva, que privilegia a dimensão prática do fazer Estado, é acompanhada por outros autores. Em seu texto intitulado *State, Society and the State Effect*, Timothy Mitchell chama a atenção para uma dualidade paradoxal que acompanha o Estado enquanto objeto de análise. Ele parece existir tanto como força material quanto construto ideológico (Mitchell, 2006: 169). Qualquer reflexão que tangencie o Estado precisa, de acordo com o autor, considerar estas duas dimensões como partes de um mesmo processo:

Para ser mais preciso, o fenômeno a que chamamos “o Estado” emerge a partir de técnicas que permitem que práticas materiais mundanas tomem a aparência de uma forma abstrata, não material. Qualquer tentativa de distinguir a aparência abstrata ou ideal do Estado de sua realidade material, reificando esta distinção, irá falhar em entendê-lo. (*Idem*, 2006: 170 [tradução minha])

Entender os dilemas enfrentados pelos artistas e produtores culturais do funk em suas relações com “o Estado” requer que pensemos este último como um conjunto complexo de práticas e abstrações performadas cotidianamente pelos atores envolvidos. As categorias “proibidão” e “bandido”, citadas no início deste artigo, constituem bons exemplos disso. São termos forjados a partir de uma lógica estatal de ordenamento que se atualiza no uso corriqueiro da linguagem – afinal, proibido por quem? Bandido em qual ordem estabelecida? Ressaltar a arbitrariedade destas categorias, tratadas frequentemente com naturalidade, é um recurso metodológico necessário para não sermos, como nos alerta Bourdieu (1996), “pensados pelo Estado”, ou seja, tomar a cautela de não assumir as categorias de pensamento produzidas e garantidas por práticas estatais de regulação e controle.

Acionando uma “zona de perigo”, ou de “insuficiente civilidade”, termos como “bandido” e “envolvido” são alguns dentre vários usados para colocar “sob suspeita” os artistas do mundo funk e a população favelada como um todo, justificando assim a instauração de um estado de exceção nestes espaços. Trata-se de um imaginário constantemente reproduzido por agentes estatais de repressão, frequentemente acompanhados pela mídia, no qual as favelas são representadas como o território da violência na cidade. Como aponta Márcia Leite, essa dinâmica apresenta o conflito nas grandes cidades a partir de um repertório simbólico estruturado em torno da “metáfora da guerra”:

Representar o conflito social nas grandes cidades como uma guerra implica acionar um repertório simbólico em que lados/grupos em confronto são inimigos e o extermínio, no limite, é uma das estratégias para a vitória, pois com facilidade é admitido que situações excepcionais – de guerra – exigem medidas também excepcionais e estranhas à normalidade institucional e democrática. (Leite, 2012: 379)

A metáfora da guerra passa a fundamentar uma série de dispositivos que distribuem de forma desigual a cidadania, privando os moradores de favela de direitos básicos em prol de uma pretensa segurança das camadas médias e altas. Nessa lógica, os favelados deixam de ser considerados *cidadãos* detentores de direitos e passam a ser tratados como uma *população* manipulável por técnicas governamentais de controle (Birman, 2008).

Em seu artigo “Pacificação e Tutela Militar na Gestão de Populações e Territórios”, João Pacheco de Oliveira resume muito bem como algumas políticas voltadas às camadas marginalizadas são pensadas pela chave da alteridade:

Os executores da política de segurança e os policiais em geral imaginam o morro usualmente como “o espaço do inimigo”. Os habitantes das favelas, à diferença dos demais cidadãos, são vistos como colaboradores em relação ao seu próprio mal, portadores de uma permissividade ou insuficiência moral que não os distingue suficientemente do crime organizado. Neste sentido, há uma perversa e perigosa ambiguidade no tratamento dado aos moradores, algumas vezes tidos como “reféns” dos traficantes, mas em muitas outras ocasiões tratados como seus “cúmplices” (Leite, 2012: 379) ou mesmo como seus parceiros. Longe de ser um mero executor das leis, o policial, no processo de “pacificação”, ostenta uma superioridade moral e uma ilimitada capacidade de punir que o faz se imaginar como um verdadeiro anjo vingador. (Oliveira, 2014: 138)

Tanto em sua repressão aos indígenas quanto aos moradores de favela, negros em sua maioria, a “tutela” e a “pacificação” praticadas pelo Estado se constituíram por meio de jogos de repressão e proteção “acionados alternativamente ou de forma

combinada segundo os diferentes contextos e os diferentes interlocutores” (Idem, 2014: 130). Assim como as constantes rebeliões indígenas no período colonial não eram vistas por determinados agentes do Estado como o “fracasso de um modelo civilizatório”, mas como “atuação do demônio”, também as claras demonstrações de insucesso das UPPs são tratadas como responsabilidade de policiais mal intencionados quando não dos traficantes, apoiados ou resguardados pela população favelada.

Diversos trabalhos etnográficos e de cunho histórico apontam a seletividade das políticas urbanas na cidade do Rio de Janeiro ao longo do século passado e no período mais recente (Santos, 1981; Abreu, 1987; Burgos, 2003). Atuando em prol dos interesses do mercado imobiliário e da entrada de capitais que possibilitariam o “progresso” do Brasil, iniciativas estatais inscreveram no espaço urbano carioca clivagens econômicas e raciais ao longo de sua história. Nas palavras de Abreu:

Presume-se que, ainda que variando em forma e em conteúdo, a atuação do Estado sobre a estrutura urbana do Rio de Janeiro através do tempo pouco tenha diferido daquela que é verificada hoje. Em outras palavras, o Estado teria contribuído, de forma constante, para a criação do modelo espacial dicotômico que hoje caracteriza a metrópole urbana (Abreu, 1987: 11).

Dessa forma, é preciso ressaltar que a conformação desigual das grandes cidades brasileiras é um *projeto*, fruto de práticas estatais que *produzem* a precariedade em favelas e periferias. Tais práticas são incontestavelmente orientadas por uma lógica racista de segregação e ordenamento do espaço urbano. Em um artigo recente, Ana Flauzina e Thula Pires chamam atenção para o fato de que a política urbana brasileira é pensada de modo a trazer “a letalidade no centro de sua estrutura” (Flauzino e Pires, 2020: 74). Em diálogo com a obra de Frantz Fanon, as autoras observam que as práticas estatais de governança do espaço urbano relegam negras e negros a uma “zona do não ser” à qual são atirados os seres desumanizados e onde se opera uma “deflagração sistemática de violações que são não só toleradas, mas desejadas e naturalizadas” (Idem, 2020: 69). Ainda citando as autoras, a precariedade da vida nas favelas e periferias não é mero produto de uma ocupação natural e desordenada do espaço urbano, mas “uma política de Estado que, seguindo um padrão inequivocamente genocida, constrói a vulnerabilidade habitacional negra como forma de potencializar os riscos à própria vida” (Ibidem, 2020: 74).

Um bom exemplo do padrão histórico desta política de produção da precariedade pode ser encontrado no relatório da SAGMACS – Sociedade de Análises Gráficas e

Mecanográficas Aplicadas aos Complexos Sociais. Fruto de uma pesquisa realizada no fim de 1950 e publicada em 1960, este relatório foi a iniciativa mais robusta, até aquele momento, de análise da conjuntura em que viviam os moradores de favelas. O levantamento, cuja direção técnica ficou sob a responsabilidade de José Arthur Rios, foi realizado em 58 favelas² e apontava um cenário que ainda nos soa familiar. Praticamente 80% da população era composta por negros e quase metade era analfabeta. Os estudos sobre o acesso à educação apresentados no relatório deixavam claro que este cenário não estava perto de ser transformado. A negação de direitos como saneamento básico e acesso à saúde, caminhando lado a lado com a repressão policial, despertava sentimentos que já eram percebidos pelos pesquisadores:

Seus moradores [da favela] são unidos por laços estreitos de solidariedade e as constantes batidas policiais, perturbando-lhes a rotina da vida, torna-os mais cômicos de sua participação num todo e hostis às visitas ou intervenções de estranhos (SAGMACS, 2012: 3)

Em outras palavras, é possível perceber que o processo de “penalização da miséria” que Louïc Wacquant viu como uma novidade na Europa com a adesão dos países europeus ao neoliberalismo, já não era tão estranho ao Brasil. Segundo o autor, a penalização da miséria seria um conjunto de práticas estatais por meio do qual

A “mão invisível” do mercado de trabalho precarizado conseguiu seu complemento institucional no “punho de ferro” do Estado, que tem sido empregado para controlar desordens geradas pela difusão da insegurança social (Wacquant, 2008: 93-94).

Apesar das semelhanças entre distintos períodos históricos no que se refere ao tratamento dispensado aos moradores de favelas é preciso considerar, como ressalta Machado da Silva, que houve uma mudança na representação coletiva das favelas na sociedade brasileira ao longo das décadas (Machado da Silva, 2012: 59). Entre outros fatores, tal mudança acompanha a inserção da cocaína no varejo local de drogas ilícitas, que alterou significativamente o acúmulo de capital neste negócio e contribuiu para que os varejistas recorressem a armas de grande porte. De acordo com o autor, no período em que o relatório da SAGMACS foi publicado, a favela “era vista, por todos os atores envolvidos, antes como um *problema* (previsível, de longo prazo e baixa intensidade)

² De acordo com o mesmo relatório, existiam 98 favelas naquele período, segundo levantamento feito pela Fundação Leão XV (SAGMACS, 2012)

do que como um *perigo* (incontornável, imediato e de alta intensidade)” (Idem, 2012: 62).

Essa mudança simbólica de *problema* para *perigo* ocorreria, segundo Machado da Silva, a partir da década de 1980, coincidindo com a consolidação dos bailes funk no Rio de Janeiro. O trabalho de Hermano Vianna já registrava a disseminação de bailes pelos subúrbios da cidade em meados da década de 1980 (Vianna, 1987). Neste período, as festas eram embaladas principalmente por músicas do hip hop americano³. As primeiras gravações nacionais de funk surgiram apenas em 1989 e rapidamente colocariam o funk na cena da indústria fonográfica brasileira.

Ao longo da década de 1990, o funk carioca se consolidou como um dos principais movimentos musicais do país e passava a apresentar a pluralidade que lhe é característica. Os bailes “Lado A Lado B⁴”, por exemplo, eram performances em que a violência ritualizada fazia parte da diversão, num jogo de territorialidades em que galeras rivais se enfrentavam. Em sua rica pesquisa sobre este tema, Carla Mattos descreveu as galeras funk como “grupos de jovens de camadas populares que se identificam pelo local de moradia, bairros e favelas e se organizam em torno das alianças de amizade e rivalidade” (Mattos, 2006: 34). Como em um LP, estes bailes se dividiam entre lado A e Lado B, fronteira marcada por um corredor guardado por seguranças que, no auge da euforia instigada pela música, relaxavam o controle para que os dois lados pudessem se confrontar.

Essas performances foram usadas pela mídia corporativa e por agentes estatais como um exemplo do potencial violento e perigoso dos jovens favelados, justificando, assim, represálias aos bailes. Como sublinham diversos autores, já no início da década de 1990 veículos de comunicação passaram a associar o funk e a juventude favelada ao tráfico de drogas e à violência urbana (Herschman, 1997; Mattos, 2006; Facina, 2010; Lopes, 2010). Essa juventude passa a ser vista como “classe perigosa” que tinha no funk seu “grito de guerra incivilizado” contra os “civilizados valores dominantes” (Facina, 2010). Esse estigma que associava a juventude negra e favelada e o funk à criminalidade foi reiterado ao longo da década de 90 por políticas estatais e pela grande

³ Segundo Hermano Vianna, os bailes cariocas teriam sido influenciados principalmente pelo *Miami bass*, o hip hop produzido em Miami. Esta visão é corroborada por diversos pesquisadores. Num texto intitulado *Como tornar-se difícil de matar: Volt Mix, Tamborzão, Beatbox*, Carlos Palombini (2015) sugere, a partir de suas pesquisas entre DJs do funk carioca, que esta afirmação deve ser feita com cautela.

⁴ Também conhecidos como “bailes de corredor” ou “bailes de briga”

mídia, produzindo simbolicamente não apenas um inimigo, mas sua respectiva trilha sonora.

Os bailes que se espalhavam pelos clubes no subúrbio do Rio de Janeiro sofreram uma intensa perseguição por parte de agentes estatais de repressão e controle e impedidos de acontecerem. Como resposta a esta criminalização, donos de equipes de som como a Furacão 2000 e a Cashbox organizaram os “festivais de galeras”, que buscavam canalizar as disputas através das danças e das músicas. Ganham espaço neste período os raps “pede a paz”, que exaltavam as comunidades e pediam o fim da violência nos bailes (Mattos, 2006: 34)⁵. Projetados pelos festivais, os MCs surgidos na primeira metade de 1990 passaram a ter uma agenda recheada de shows e muitos deles alcançaram sucesso nacional com suas músicas. Canções hoje clássicas como “A Rocinha Pede a Paz” do MC Galo; “Rap do Borel”, dos MCs William e Duda; “Endereço dos Bailes”, de Júnior e Leonardo; “Rap do Salgueiro” de Claudinho e Buchecha; “Rap da Cidade de Deus” de Cidinho e Doca; “Rap do Pirão” do MC D’Eddy, são alguns exemplos de uma lista que poderia se estender por algumas páginas.

Rapidamente, estes MCs passaram a ter uma agenda recheada de shows e uma parte significativa destas apresentações ocorria não nos clubes em subúrbios da cidade, mas nos bailes de favelas, que cresceram em tamanho e relevância no final dos anos 1990. Dois fatores corroboraram para que as favelas tomassem dos clubes o papel de centro irradiador do funk carioca. Em primeiro lugar, a repressão policial aos bailes nos subúrbios. Em segundo, o barateamento de aparelhos de produção musical como mixers e toca-discos⁶. Munidos de aparelhos como estes, os DJs que comandavam bailes de favela passaram a gravar as apresentações de MCs e divulgá-las a princípio por meio de fitas-cassete e posteriormente em CDs. Nestes shows, os artistas frequentemente adaptavam seu repertório criando referências diretas à comunidade onde se apresentavam e ao poderio local das facções que se consolidavam. Estas gravações eram conhecidas na década de 1990 como funk *neurótico* e, mais tarde, passariam a ser chamadas de proibidão.

O primeiro funk neurótico a ganhar notoriedade fora das favelas cariocas foi o “Rap do Parapapa” interpretado pelos MCs Cidinho e Doca. Com este refrão

⁵ Como ressalta Carla Mattos, apesar do sucesso que estes raps faziam as galeras ainda valorizavam a “disposição” para a briga

⁶ Este processo é descrito em detalhes em minha tese de doutorado *Nas redes do batidão: técnica, produção e circulação musical no funk carioca* (Novaes 2020).

onomatopeico, que imitava sons de armas, os MCs destoavam do tom de crítica social predominante entre outros artistas daquele período:

[...]
Morro do Dendê é ruim de invadir
Nós com os alemão vamos se divertir
Porque no Dendê eu vou dizer como é que é
Aqui não tem mole nem pra DRE
[...]
Vem um de AR-15 outro de 12 na mão
Tem mais um de pistola e outro com dois oitão
Um vai de Uru na frente escoltando o camburão
Tem mais dois na retaguarda, mas tã de Glock na mão.
(MCs Cidinho e Doca - “Rap do Parapapa”).

Nos anos seguintes, funks neuróticos como o “Rap do Parapapa” se tornariam o estilo mais tocado nos bailes de favela do Rio de Janeiro. Se de um modo ou de outro estes MCs pioneiros foram alçados à visibilidade pelos bailes de festival, eles abririam portas para uma geração criada já nos bailes de favela, que não dependia de nenhuma outra cena para ganhar espaço.

Na virada dos anos 2000 músicas como essas tornaram-se cada vez mais populares. Em parte por ser perseguido pela polícia e criticado pela mídia, este subgênero do funk passou a ser conhecido como “proibidão”. Alguns de seus principais expoentes rechaçaram esta nomenclatura, argumentando que não cantavam funks proibidos, mas a “realidade da favela” (Novaes e Palombini, 2019). O termo “proibidão”, contudo, é usado até hoje para se referir a este tipo de composição. Além das letras, os “proibidões” reelaboram musicalmente a paisagem sonora destes territórios, transformando o som das balas em matéria sonora de suas produções. Como apontam Cáceres, Palombini e Ferrari em um artigo sobre o tema, o funk carioca pode ser considerado uma forma de retratar a realidade da favela “não apenas ao extrair seus elementos do próprio espaço sonoro, mas também ao organizá-los de modo a constituir um discurso *da* favela, *sobre* a favela e *para* a favela” (Cáceres et al, 2014: 178). Mesmo que nunca tenham praticado qualquer tipo de crime, DJs e MCs retratam de forma contundente a dura realidade que os cerca, muitas vezes sem pretensões de imparcialidade. Os “proibidões” derivam, em certo sentido, da dinâmica territorial das galeras, eles “são herdeiros dos integrantes das galeras que se identificavam com o local de moradia; eles falam a partir de “sua comunidade” como a área que deve ser ‘protegida’” (Mattos, 2006: 38).

Inerentemente “avessa ao Estado” esta musicalidade surge já de início como uma resposta às práticas estatais de repressão e controle. Falar que há no “proibidão” uma dimensão que vai de encontro ao Estado não é resumir sua temática a esse enfrentamento. Como veremos nas próximas seções, ocorre que mesmo nas músicas que se debruçam sobre a guerra entre facções inimigas os compositores dos “proibidões” permitem-se assumir narrativamente o *ethos* dos bandidos. A relação de alteridade com a principal faceta conhecida dos agentes de Estado nas favelas, a repressão policial, é o que de início inspira essa musicalidade. Por tratar-se de uma postura “irônica” em relação ao proibicionismo, uma vez que se utiliza dessas demarcações, mas inverte seus juízos de valor, mesmo nas músicas dedicadas especificamente às guerras entre facções estes funks deixam claro seu descompasso em relação à lógica da repressão estatal.

O Estado na prática: as prisões de MCs de proibidão

Em seu *Ensaio por uma Criminologia Perspectivista* (2013), Eduardo Baker destrincha alguns dos procedimentos jurídicos usados para criminalizar os artistas de “proibidão”, trazendo à tona a dificuldade dos atores penais em lidar com essa alteridade. Já de início, a pesquisa realizada pelo autor revela a impossibilidade de se pensar o Estado como um ente monolítico. Documentos que transitam entre diferentes instâncias burocráticas, transcrições dos depoimentos e até bilhetes escritos à mão pelos atores penais servem de material para sua análise e nos permitem compreender como se constrói um enquadramento jurídico. Em março de 2005 a Delegacia de Repressão aos Crimes de Informática instaurou um Inquérito Policial que tinha como objeto de investigação determinados funks conhecidos como “proibidões”, acerca dos quais era preciso conhecer a “autoria”, “materialidade” e “*modus operandi*” considerando, de antemão, que tais músicas constituiriam crime de apologia ao tráfico ilícito de entorpecentes.

O estopim para a abertura do inquérito teria sido uma carta enviada pelo jornalista Luiz Rodrigues a uma Procuradora Geral da República. Na carta, o jornalista afirmava que tais músicas seriam gravadas por traficantes, ressaltava o livre acesso a elas em páginas da internet, associava o funk à pedofilia e questionava a legalidade de tais manifestações. Apesar de considerar não ser competência do Ministério Público deliberar sobre este “objeto jurídico”, a Procuradora Geral encaminhou o relatório aos

atores penais competentes, num trâmite burocrático que resultou na abertura do referido Inquérito Policial. Dentre os intimados a depor estavam os MCs Doca, Cidinho, Frank, Catra, Mascote, Menor do Chapa, Sabrina e Duda do Borel, todos muito conhecidos no mundo funk. Em 30 de setembro de 2005, uma matéria do jornal *O Dia* anunciava a operação:

Em quase um ano de investigações, a Delegacia de Repressão a Crimes de Informática (DRCI) conseguiu reunir farto material em vídeo, fotos e áudio para indiciar por tráfico os 12 MCs. O inquérito 593/04 está em fase de conclusão, mas as prisões já começaram. (...)

Além de responder por tráfico com os outros 11 MCs na DRCI, Frank também terá que se explicar na Divisão de Roubos e Furtos de Automóveis (DRFA). Na especializada, ele foi indiciado por apologia ao crime. Como o *DIA* publicou ontem, Frank é o cantor do funk *Bonde do 157*, uma referência ao Código Penal que trata do roubo. Agora, será intimado a depor. (...)

“Não é só um péssimo exemplo – é um crime. E vamos investigar se ele tem algum envolvimento com esse bonde que tanto enaltece”, afirmou o delegado titular da DRFA, Gilberto Ribeiro. Só este mês, até ontem, a polícia já registrou 136 roubos e furtos de carros na área da Penha, onde fica a Favela da Chatuba, citada no funk. (*O Dia*: 2005, *apud*. BAKER, 2013: 55)

Na gravação feita no baile da Chatuba e mencionada pelo jornal, MC Frank inicia sua performance com a fala “Se liga só, tem 157 presente nesse bagulho, mano? Quem gosta de sair pra roubar, ta ligado? Se liga nessa!”. Em seguida, assume como eu lírico um bandido que assalta um carro:

Não se mexe, não se mexe
Não tira a mão do volante, não me olha e não se mexe
É o bonde da Chatuba do artigo 157
Vai, desce do carro, olha pro chão e não se move
Me dá seu importado que o seguro te devolve

Se liga na minha letra, olha nós aí de novo
É o bonde do paizão, só menor periculoso
Se liga na letra, vou mandar o recado
O bonde da Chatuba só quer carro importado

Audi, Civic, Honda, Citroen e o Corolla
Se tu tentar fugir “pá, pum”, tirão na bola
Na Chatuba é 157, na Chatuba é 157 (...)

(MC Frank – Bonde do 157)

Na matéria d’ *O Dia* citada anteriormente, o delegado titular da DRFA sugere um possível *envolvimento* de Frank com o *bonde* ao qual faz alusão. Esta sugestão é corroborada pelo jornal, que destaca esse trecho da entrevista e ainda traça um paralelo entre o número de roubos de automóveis na Penha e a música do artista. Havia ainda na mesma matéria um box que mencionava a prisão do MC em 2000 pelo porte de 27

gramas de maconha, o que motivou seu indiciamento por tráfico (Idem, 2013: 55). O delegado e o autor da matéria jogam com uma zona de incerteza, suscitando um *envolvimento* potencial em práticas criminosas, o que comprovaria o intuito apologético das letras. As composições do artista não seriam meras “narrativas”, ou “elucubrações sobre o real”, mas descrições de experiências que ele provavelmente vivenciou.

Em 2010, outro procedimento legal culminou na prisão, em 14 de dezembro, dos MCs Frank, Tikão, Smith, Max e Didô. Na Representação por Prisão Temporária dos artistas constava em anexo o relatório produzido pela delegacia especializada após “dez meses de investigação ininterrupta” que, em tese, comprovariam a “vinculação concreta dos MCs em questão com o tráfico de entorpecentes no Rio de Janeiro”:

É comum encontrar gravações feitas ao vivo, direto de bailes funk, em que os MCs cumprimentam os chefes e gerentes do tráfico antes, durante, ou ao fim das canções, alteram as letras usuais gravadas em compact disc para glorificar seus patrões, os financiadores de seu sucesso. Nestas gravações entoam gritos de guerra, citam o armamento de cada componente da quadrilha e descrevem seus “feitos”. (...) Numa comparação simples podemos analisar a música “Faroeste Caboclo” do Legião Urbana, que retrata tráfico, roubo, contrabando e estupro e com toda a liberdade de expressão assegurada pela Constituição, afinal o herói também é bandido. Contudo não há incitação à violência, não há recado ou mensagens para traficantes presos ou não, não há gritos de guerra chamando o público a se tornar um traficante, nem mesmo enaltecem símbolos que reconhecidamente referem-se a facções que vão de encontro à ordem social e espalham o medo e o pavor nas ruas nos dias de hoje [2010], incendiando ônibus e realizando arrastões (bondes), nem mesmo depreciam e incitam a se rebelar contra toda uma instituição que representa o Estado do Rio de Janeiro, como o fazem com a Polícia Militar, à qual se referem como “cú azul”. (...) As canções, ao contrário de grandes compositores vide Tom Jobim e Ana Carolina, que divulgam as belezas de seus bairros e suas musas, direcionam-se à facção e aos líderes do tráfico naquela região, citando diretamente os crimes aos quais são especializados, quais sejam, Roubo à Mão Armada e Tráfico de Drogas. (Representação de Prisão Temporária *apud* Baker, 2013: 57-58)

O pedido de *Habeas Corpus* impetrado pelos advogados dos artistas não foi acatado inicialmente, sob argumentos questionáveis do ponto de vista jurídico (Baker, 2013). Apenas no dia 23 de dezembro, com o aval do Superior Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, os MCs tiveram sua liberação concedida. Em ambos os procedimentos legais instaurados contra os artistas do funk “proibidão” é possível perceber um embate em torno da legitimação de discursos. A análise feita por Baker resume um dos principais pontos deste capítulo:

O discurso desses agentes [os agentes penais] não se constitui enquanto universalidade concreta, porém como universalidade formal. O Absoluto

exterior ao discurso ao qual afirmam se ligar como forma de conferir autoridade a si (Maingueneau, 2010: 159) lhes confere poderes também sobre aquilo que se constitui fora das convenções culturais e sintaxe nas quais este discurso surge. Este discurso jurídico não se pretende constituinte apenas em relação ao seu mundo, porém constituinte de diferentes mundos possíveis, inclusive o mundo das comunidades pobres e favelas do Rio de Janeiro. Por isto se outorga a faculdade de julgar e condenar o discurso dessas no tribunal discursivo criado dentro da gramática do seu discurso, e não uma gramática agenciada com esses discursos subalternizados. (Baker, 2013: 85)

Não há espaço para uma compreensão contextual destas composições no enquadramento dado pelos agentes penais: elas são consideradas *apologia* ao crime e uma espécie de “departamento de marketing do tráfico” (Idem, 2013: 59). Neste esquema interpretativo, os MCs teriam um *envolvimento* inquestionável com práticas criminosas e suas canções se limitariam a “gritos de guerra”, recados para traficantes inimigos, ou ameaças a policiais, em suma, meras extensões do crime. Este enquadramento não se sustenta quando se acompanha de perto as vivências dos MCs e as motivações de suas composições. Como apontado por Baker, os discursos dos agentes penais responsáveis pelo processo se apóiam numa universalidade formal que se pretende absoluta e que confere a eles maior poder no jogo de autorização/proibição de práticas culturais e significados.

No dia 25 de março de 2015 pude conhecer Frank pessoalmente em uma visita à sua casa. Considerado um dos MCs de maior projeção no mundo funk, o artista nasceu no Complexo do Alemão e lá viveu até os 15 anos de idade, quando seus pais se mudaram para Madureira. De acordo com ele, a criminalidade crescente na região motivou a saída da favela. Por conta do pai policial, a permanência se tornava cada vez mais conflituosa. A mudança o deixou triste, sentia falta dos amigos e do lugar onde havia morado durante toda sua vida. Já na “terra do samba”, Frank conta ter acompanhado de perto algumas rodas com artistas famosos como Jovelina Pérola Negra, Zeca Pagodinho e Arlindo Cruz. Sua casa ficava próxima à quadra da Portela e defronte a um bar bastante apreciado pelos sambistas, que por lá passavam as madrugadas improvisando rimas nos partidos altos. Para o jovem que sonhava em ser MC, aprender com aqueles mestres era algo de grande valia também no mundo funk.

Frank considera que essa vivência contribuiu muito para sua habilidade em criar versos de improviso. Ao completar 18 anos e com a certeza de qual caminho queria trilhar profissionalmente, Frank fez aulas de canto na Escola Villa-Lobos⁷ e trabalhou

⁷ A Escola Villa-Lobos é voltada para o ensino de música e oferece cursos para o público de todas as idades. Atualmente, a escola integra a estrutura da Secretaria de Estado de Cultura, estando subordinada à Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro

como locutor de rádio, mas sabia que aquilo não bastava: era preciso voltar para o Complexo do Alemão. De volta ao lugar onde crescera, passou a cantar no baile da Fazendinha e rapidamente emplacou seu primeiro sucesso, o funk “Bota pra cantar”, que virou um clássico entre os proibidões no ano 2000

Bota pra cantar, bota pra cantar
Vários bico preparado, é Fazendinha

Se quer curtir um funk de alta tradição
Aguarda que eu te levo pro Complexo do Alemão
Um bonde chapa quente e cheio de gatinha
Com licença Metralha, é baile da Fazendinha

Se veio curtir um baile vai ser bem recebido
Mas se vier mandado, neguinho, tu ta fudido
Dadinho tá de G3 pronto pra dar gargalhada
Comando Fazendinha, bonde dos irmãos Metralha

Demoro mano Barrão, bota a bala pra cantar, pá pum
Quem não tiver de peça joga os dedinhos pro ar
Geral! Bota pra cantar, bota pra cantar
Vários bicos preparados é Fazendinha, é Fazendinha (...)

(MC Frank – “Bota pra cantar”)

Diversos sucessos vieram em seguida e consolidaram Frank como um artista de peso no mundo funk. Ao me contar estas memórias naquele dia, ele destacava que suas vivências como jovem morador de favela e mais tarde como MC lhe permitiram acompanhar de perto o universo da criminalidade, o que não implicou necessariamente em lançar mão de práticas criminosas: “eu nunca me envolvi criminalmente com nenhum bandido dentro do Complexo. Fiz amizade com muitos, mas me envolver mesmo criminalmente nunca, *só musicalmente*. Eu entrava lá só pra cantar, entendeu?”

Frank sublinhava justamente o que desenvolveremos na próxima seção como polissemia do envolvimento: um universo de práticas, afetos e sentidos tratado como uma “zona de incerteza” pelos que o observam “de fora”, mas com nuances bem delimitadas entre os atores que o vivem “de dentro”. Com o sucesso e a exposição pública proveniente dele, vieram também os procedimentos legais instaurados contra o MC. Sua prisão junto a outros funkeiros em 2010 expressa bem tal dualidade e seu efeito na carreira do cantor diz muito sobre o proibidão. Embora tenha mantido um sucesso longo para os padrões do funk, o ano de sua prisão foi também um período difícil na profissão. Frank buscava se tratar da dependência química e tinha uma agenda de shows muito aquém de seus tempos áureos. Os nove dias que passou encarcerado

foram de medos e incertezas quanto ao futuro, mas o trouxeram de volta aos holofotes:

Dennis: E essa história de vocês terem sido presos? Esse evento que ficou famoso...

Frank: Cara, eu achei assim uma bobeira, uma bobeira entre aspas porque foi foda ficar preso, ninguém quer ficar preso, mas não prenderam ninguém na verdade, né irmão? Não prenderam quase ninguém naquela operação [no Complexo do Alemão], não prenderam quase arma nenhuma. Prenderam armas que já tinham sido usadas há 30 anos atrás, prenderam 100 quilos de maconha, 50 quilos de cocaína e naquela época no Complexo do Alemão tinha uma tonelada e não prenderam ninguém. Então o que fizeram? Voltaram a imagem pros MCs, porque pensaram “ah, os MCs devem ter algum envolvimento com a criminalidade” e aí se ferraram porque eles pegaram nossos telefones, nossos computadores, até hoje não me devolveram nada! Meus cordões estão até hoje lá. A Justiça liberou a gente porque foi até Brasília, né? E não acharam nada, escuta nenhuma em telefone, não acharam nenhuma conversa da gente com nenhum bandido.

Dennis: E você acha que isso transformou sua carreira de alguma forma?

Frank: Melhorou, melhorou pra caralho. Porque é com essa música que eu começo o show até hoje em todo Brasil e todo mundo canta “O mãe, não chore não, em breve eu to de volta no Complexo do Alemão”

Dennis: E como foi isso, vocês fizeram essa música lá?

Frank: Foi, aí acabou ficando um clima ruim, um clima de medo. Tava eu, Max, Tikão e Smith, foram os quatro que a polícia buscou primeiro e a gente ficou ali dentro do “boi”, como eles chamam, um lugar que você fica antes de ir pro presídio de fato, só nós quatro. Então a conversa ali eram as mais loucas possíveis “caralho, será quanto anos que a gente vai ficar? 4, 5? Porra, minha mãe agora o que deve estar pensando?” Chegou uma hora em que eu falei, pô gente, sabe o que a gente tem que fazer? Uma música sobre isso. E o Max foi o que puxou com esse refrão. Aí foi fluindo, cada um escrevendo um pedacinho e aí virou um hino.

Apesar das agruras inerentes à experiência de ser preso, Frank ressaltou também as externalidades positivas deste evento, como a projeção ainda maior de sua *persona* artística e um aumento significativo de convites para shows. Considerações semelhantes foram feitas por MC Smith, alcunha de Wallace Ferreira da Mota. Smith é um dos intérpretes mais conhecidos do “proibidão”, com inúmeros sucessos gravados e milhões de visualizações nos incontáveis vídeos com seu nome no *Youtube*. No dia 09 de Fevereiro de 2015, os pesquisadores Carlos Palombini e Adriana Facina, o fotógrafo Vincent Rosenblatt e eu, visitamos a casa de Smith. Logo que atravessamos a porta, nos deparamos com os retratos em preto e branco de seus maiores ídolos, que enfeitavam as paredes da sala. Figuras como Nelson Mandela, Malcon X, Martin Luther King, Will Smith, Aretha Franklin, Bob Marley, Michael Jackson e o rapper 2PAC nos observavam com largos sorrisos, ou olhares sisudos. As preferências de Smith estavam estampadas ali. Ele não apenas se inspirava em ídolos negros como tendia a valorizar aqueles que se

engajaram em movimentos contra hegemônicos. A primeira hora de nossa conversa girou principalmente em torno de sua prisão:

Smith: não vou falar assim que [a prisão] foi legal...porque quando a gente chegou na Polinter⁸ a gente dormia pendurado que nem boneco porque uma cela que era pra 50 tinha 300, e nisso eu vi muitos amigos meus que nasceu e se criou comigo, jogavam bola comigo, estavam ali, cada um tinha seu processo, um porque bateu na mulher, um porque traficou, um porque roubou um celular. Cada um tinha o seu processo, o seu ato praticado e tava lá pagando pelos seus erros. Infelizmente ali, naquele momento ali, eu tava participando de uma coisa que eu não tinha feito. Porque eu tava ali interpretando, narrando, mostrando de corpo e alma, com o coração, numa comunidade que infelizmente é menos favorecida (...) Nós éramos jornalistas verbais. Nós não publicávamos nada em jornais, em livros, em rede social. Nossa parada era mais narrada, mais cantada, mais interpretada. Então as pessoas ouviam nós cantando com toda essa pegada mais cantada, mais musical, que afrontava muito governo, chefe de segurança, polícia e até algumas pessoas do Estado, nós éramos chamados de marqueteiros do tráfico. Foi o que a delegada falou pra gente lá quando eu e os outros MCs fomos presos.

Smith descreve tanto as angústias quanto o aprendizado proporcionado por esta vivência. Ao narrar-se, ele liga seus dias na cadeia à consolidação de convicções sobre seu papel enquanto artista, de seu lugar e dos outros presos num sistema mais amplo de relações:

Smith: Nós éramos presos políticos, éramos subversivos de uma ditadura maquiada. E quando a gente chegou lá a cadeia tremeu. Deram um toque lá, não sei quem mandou dar o toque, mas veio um toque do presídio Federal tal que era pra receber a gente do mesmo jeito que eles recebem os caras. A cadeia tremeu⁹. Porque na pista nós saímos como vilões, mas no morro nós saímos como heróis. Eu gostei da galera lá, porque era minha galera. Não minha galera que assaltava ou roubava comigo, mas a galera que eu nasci e fui criado.

A prisão, tida em muitas vezes como instauradora de um estigma, confere neste contexto certo “prestígio” à reputação destes artistas. Neste momento eles se aproximam das personagens que narram em suas músicas. Smith descreve um jogo complexo de afastamentos e aproximações com os bandidos:

Smith: Quando a gente chegou na cadeia, todo mundo achou que a gente ia ficar em facção, mas a estratégia do advogado foi não coligar todos nós com

⁸ Polícia Interestadual

⁹ Quando alguém de alta envergadura na “hierarquia do crime” chega a um presídio, outros presidiários podem prestar homenagem fazendo bastante barulho com objetos como canecas, etc. “O toque” é uma ordem dada por alguém do “alto escalão” para que alguma atividade específica seja realizada: pode ser uma homenagem como esta, fazendo “a cadeia tremer”, a execução de alguém, etc.

o Comando Vermelho. Porque os crimes que nós fomos enquadrados foram: *apologia ao crime*, que não pega ninguém, é crime que dá cesta básica, trabalho social; *formação de quadrilha*: não era um quarteto, nem um quinteto, nem um trio, eu era sozinho; *incitação ao crime ou ao criminoso*, que também não dá nada, dá em pizza; e o pior, que era *associação ao tráfico*: esse crime poderia deixar a gente preso, porque querendo ou não era mais ou menos hediondo. (*grifo meu*).

Por um lado, há uma tentativa de desvincular-se do Comando Vermelho e provar o óbvio: eram artistas, não bandidos. Por outro, o artista também joga propositalmente com essa ambivalência:

Smith: [Falando da transferência de presídio] Tem um policial que só anda de chapéu de caubói. Foi ele um cabeludo que foi lá buscar a gente. O cara falou “quer que te algeme?” e eu falei “pô, algema que é sucesso” (risos). Eu já tô ferrado, o que que é um peido pra quem já tá cagado? E aperta bem!

As observações feitas pelos dois artistas resvalam em uma característica essencial dos “proibidões”, o fato de tratar-se de uma musicalidade avessa a práticas estatais de repressão e controle. O aumento de convites para shows após as prisões expressa muito bem esse ponto e traz à tona o interesse por essas performances transgressoras. Suas falas também motivaram a principal temática da próxima seção, a saber, o descompasso entre o enquadramento dado por alguns agentes estatais e da mídia – o de apologia ao crime – e um universo de sentidos engendrado pelas vivências em favelas.

A polissemia do envolvimento

Esta seção pretende abordar a ironia que atravessa a palavra *envolvimento*, cada vez mais ligada a demarcações normativas estatais e paulatinamente distante de suas outras implicações possíveis. Longe de se envolverem com bandidos, ou com práticas criminosas os MCs e outros moradores de favela muitas vezes se envolvem com *pessoas* atiradas à criminalidade por demarcações normativas específicas. Recorrer aos usos e potencialidades da palavra “envolvimento” será neste capítulo um método que nos permitirá contrastar o enquadramento dado à população favelada por alguns agentes de Estado e as considerações trazidas por meus interlocutores sobre suas vivências enquanto moradores de favela, reflexões manifestadas tanto nas entrevistas quanto em suas composições. Este “viver nas margens” e as relações engendradas nessas vivências

permitem que os MCs produzam reflexões tão potentes sobre o universo dos bandidos. De acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, a palavra *envolver* possui múltiplos sentidos:

(...) 2. Manter-se encoberto; encobrir-se, esconder-se, toldar-se dissimular-se
3. Pôr-se fora de perigo ou de situação embaraçosa, proteger-se, resguardar-se, preservar-se
4. Conter em si; estar à volta de; cercar espaço acompanhando o contorno; cingir, contornar, rodear
5. Estar, ficar ou dispor (algo) em volta de; rodear, cercar
6. Ter ou conter em sua área, em seus limites, conter em si; abranger, abarcar, encerrar, incluir
7. Conquistar a atenção, a admiração, o desejo, ou o afeto; atrair, cativar, encantar, seduzir
8. Ligar-se a alguém amorosa ou sexualmente
9. Dar origem a, ter como consequência ou resultado; implicar, importar
10. Fazer ou tomar parte em; expor-se [a uma situação, embaraço, prejuízo etc.]; enredar-se, implicar-se, meter-se, misturar-se
11. Tomar parte de, dar opinião sobre o que não lhe diz respeito; intrometer-se, imiscuir-se
12. Tomar conta de; dominar, invadir, ocupar. (Houaiss, 2001: 1173).

Segundo o mesmo dicionário, a derivação *envolvimento* é definida como o “1. Ato ou efeito de envolver-se; envoltura 2.fig. Relacionamento (especialmente amoroso); caso, aventura” (Idem, 2001). O uso desta noção geralmente toma contornos mais específicos nas favelas cariocas. “Ter *envolvimento*” ou “ser *envolvido*” são expressões usadas normalmente para se referir àqueles que atuam no varejo de drogas ilícitas ou lançam mão de outras práticas consideradas criminosas. Como vimos, o *envolver* e suas derivações abundam em jornais e em inquéritos policiais que imputam a determinados indivíduos a suspeita ou certeza de incorrerem em tais práticas. Uma música composta pelo MC Andrezinho Shock e famosa na interpretação do MC Tikão, nos ajuda a refletir sobre a complexa malha afetiva que permeia o funk proibidão:

Eu vi o mano sentado lá na esquina
Na humildade parei pra desenrolar
Tava vendendo maconha e cocaína, bolado
Naquele clima portando fuzil AK

Falou pra mim que tava na vida bandida
Vida do crime, o mano é 157
Falei pra ele “mano, isso não é vida”
Meu parceiro da antiga, desde o tempo de moleque

Soltava pipa, jogava bola de gude
Esculachava na pelada do campinho
Perdendo a vida, estragando a juventude
Meu mano sabe bem onde vai dar esse caminho

Chorando muito lembrou da sua infância
Com muitas mágoas dentro do seu coração
Sem pai, sem mãe, nunca teve uma família
Caiu na armadilha da vida de ladrão

Trabalhava de servente de pedreiro
Flamenguista, brasileiro, guerreiro, disposição
Esculachado pela pátria mãe gentil
Hoje porta um fuzil e ta no alto do morrão

(Aê, meu mano, de coração, você pode ser o que você é,
Mas eu nunca vou deixar de ser seu amigo, sabe por quê?)

Você pode ser bandido, traficante, 157
Mas vou guardar sempre comigo
Nosso tempo de amigo e as brincadeiras de moleque

(MC Tikão – “Amigo da Antiga”)

Essa música apresenta uma temática frequente no funk e está contemplada pela definição de “proibidão” sugerida na introdução deste trabalho: funks que abordam o universo da criminalidade, tangenciando o cotidiano e as sociabilidades ligadas à noção de bandido. Apesar disso, ela não se encaixa no estereótipo que geralmente acompanha este subgênero, pois não se trata necessariamente de uma “crônica da guerra”, ou seja, não faz alusão direta às facções, seus códigos de conduta e seus embates. Por esse motivo, trazê-la à tona contribui para matizarmos o embate semântico em torno desta categoria. Já foi apontada a relutância dos artistas em referir-se a suas composições como “proibidões”, numa postura crítica ao estigma que esta definição carrega.

As músicas elencadas ao longo deste artigo denotam a amplitude das reflexões produzidas por estes compositores, mas também uma de suas características essenciais: elas não retiram dos bandidos sua “humanidade” e ressaltam a insuficiência das demarcações normativas estatais para dar conta destes sujeitos. No funk interpretado por Tikão, o “eu lírico” adverte seu amigo sobre os perigos do caminho pelo qual se aventurou após ser “esculachado pela pátria mãe gentil”, no entanto conclui ao fim com a afirmação: “você pode ser bandido, traficante, 157, mas vou guardar sempre comigo nosso tempo de amigo e as brincadeiras de moleque”.

Esses funks falam de um *envolvimento* afetivo entre o “eu lírico” e sujeitos que se tornaram “bandidos”, mas cujas trajetórias de vida não se limitam a isso. Elas ressaltam a “vida do crime” como um caminho “ruim” assombrado pela morte premente, mas não essencializam nestes sujeitos qualquer juízo de valor negativo preferindo, em vez disso, ressaltar o contexto que dá coerência e inteligibilidade às escolhas feitas por eles. A partir de agora nos dedicaremos a esmiuçar alguns desdobramentos da palavra *envolvimento*, buscando ressaltar o contraste entre o uso

dessa noção como “engajamento em atividades ilícitas” e outros possíveis como *envolvimento* afetivo, profissional, etc.

As entrevistas e músicas abordadas até aqui sugerem que as vivências desses compositores enquanto moradores de favela estão imbricadas no “fazer proibidão”, permeando as particularidades de sua abordagem sobre o universo dos bandidos. Estas narrativas falam de amizade, companheirismo, mas também de vida e morte, de saudade, dor e, frequentemente, da “guerra”. O artigo de Adriana Vianna e Juliana Farias nos ajuda a pensar os desdobramentos políticos implicados na reivindicação dos corpos perdidos na guerra às drogas e algumas consequências que isso traz à população favelada como um todo. A “luta por justiça” encampada por familiares de pessoas mortas pela violência policial tem na figura das “mães” um protagonismo que embaralha dicotomias como “público/doméstico”. Estas mães, como observam as autoras

Levam a “casa” para a cena de protesto, através do que seria o seu “centro exemplar” simbólico: a própria maternidade. Não à toa, mesmo em situações em que outros familiares são os membros mais ativos na militância, como irmãos ou tias, há uma expressão obrigatória dessa relação primordial, como se esses falassem por um mandato simbólico: lutam em nome da mãe que, por algum motivo, não pode estar presente. (Vianna e Farias, 2011: 94).

Na luta extenuante pela punição dos policiais que assassinaram seus filhos, estas mães acionam um repertório complexo que vai de saber transitar entre diferentes esferas burocráticas à interpretação de laudos cadavéricos, além de minúcias como levar consigo sapatos de salto alto, permitindo assim adequar-se aos diferentes contextos e ambientes atravessados nesta jornada (Idem, 2011). Parte desse repertório é a reunião de elementos que ajudem na “limpeza moral” destes corpos em disputa, afastando-os da acusação sempre implícita de ligação com o “crime”:

A inversão completa do quadro, portanto, faz com que durante o julgamento de um processo desse tipo, a defesa acuse e a acusação defenda. Os documentos revisitados nessa etapa do julgamento, apesar de originalmente pertencerem a arquivos distintos, passam a ser apresentados aos jurados como um mosaico de provas que garantam a coerência da argumentação da defesa (da própria vítima): carteiras de trabalho, boletins escolares, fotografias das vítimas uniformizadas e cartas de empregadores assegurando a idoneidade das vítimas são retiradas das pastas dos processos de modo análogo ao acionamento de laudos técnicos (como os laudos cadavéricos do IML) que comprovam, por exemplo, que vítimas foram atingidas com tiros de fuzil na nuca – o que tecnicamente caracteriza execução sumária. (Ibidem, 2011: 101)

Os corpos dos bandidos não são, neste contexto, “reivindicáveis”. Estas vidas seriam naturalmente fadadas à morte, uma vez que atreladas a corpos “matáveis”. Ao seguirem “o caminho do crime”, os “bandidos” não se aventuram apenas pelo caminho da morte iminente, mas pela iminência de uma morte que não poderá ser pranteada publicamente sem a devida “limpeza moral”:

Como explicitou, sem qualquer sutileza, um governador de Estado, a ênfase nas ações de segurança pública nas favelas se faria necessária por estarmos diante de “verdadeiras fábricas de marginais”. Lidos do ponto de vista de sua fabricação física e moral, por sua vez, esses mesmos corpos que povoariam os territórios perigosos na condição de marginais, seriam fruto não do espaço, mas do sangue, do útero e do trabalho moral de suas mães. A preocupação em mostrar que “criou direito”, que o filho “estava estudando” ou que cometeu um erro, mas que poderia se regenerar “já que na família não havia bandido”, refaz o percurso da reprodução, tornando-as a miragem espelhada daqueles que teriam nascido de seus próprios corpos. (Vianna e Farias, 2011: 109).

Em muitos “proibições”, as mortes dos bandidos são lamentadas e a saudade deixada por essa ausência é publicamente assumida. Por não advogarem uma justiça oriunda do Estado, torna-se possível reivindicar estes corpos em seus próprios termos, ou seja, sem fazer necessariamente algum tipo de “limpeza moral”. Ao descrever o julgamento do policial que assassinou o filho de Andreia – uma das mães que enfrentam essa árdua jornada em busca de justiça – Farias e Vianna ressaltam a fala do assistente de acusação, que buscava comprovar a inocência do corpo em disputa: “Como eu sei que Miguel não era traficante? Porque Dona Andreia está aqui. E mãe de traficante nenhuma fica lutando anos por justiça” (Idem, 2011: 104). Diversos funks abordam o filho bandido em sua relação com a mãe. As personagens construídas por essas narrativas musicais são complexas, têm família, declaram amor e respeito por suas genitoras e não se isentam da responsabilidade pelos caminhos que seguiram. Uma música interpretada pelo MC Menor do Chapa possui milhões de visualizações no *Youtube* e é bastante pertinente neste contexto. Ao narrar em primeira pessoa a história de um bandido prestes a sair da cadeia e que almeja abandonar a vida do crime, o “eu lírico” relembra as preocupações de sua mãe:

[...]
E da antiga minha mãe deu o conselho
“Pra que isso, meu filho? Te dou um mundo melhor”
Eu não ouvi e me sujeitei ao crime

E também aos seus regimes, não sou digno de dó

E o desgosto bateu forte na coroa
Seu filho na vida à toa, ela prefere morrer
Minha rainha, te amo acima de tudo
Tu verás que é um absurdo, eu explico pra você:

Na minha infância eu adorava adrenalina
Tudo que emocionasse, mexesse com o coração
Minha brincadeira era subir pelos telhados
Pular muros e barracos como polícia e ladrão

Era engraçado, eu me apegava na maldade
Ao invés de ser mocinho queria ser o vilão
Tava na cara que não era boa coisa
Hoje estou diplomado com canudo de ladrão

(MC Menor do Chapa – “História de um Ladrão”)

Outra música bastante visitada em sites de compartilhamento é interpretada pelo MC Juninho da 10 e também aborda esta temática:

Eu cheguei lá em casa, perguntei por minha filha
Minha mãe me respondeu: “você tá na minha mira
Tu nunca passou fome, por que agora escolheu a vida bandida?”

O mãe, vou te explicar, deixa eu guardar minha pistola
Desde um tempo atrás que minha mente birimbola
Se hoje eu tô no crime me perdoa, não é culpa da senhora

Eu nasci num mundo louco onde o bagulho é doido
No mundo que eu nasci morre um e nasce outro
Aqui é muita paz e Deus no céu e aqui é um pelo outro

Vários irmão morreu, vários estão privados
Acalmo a minha mente, acendo um baseado
Por isso que hoje em dia por aí é vários menor revoltado

(MC Juninho da 10 – “Mãe tô nessa vida”)

As personagens centrais destas duas músicas justificam por argumentos diferentes suas escolhas, dão inteligibilidade ao ingresso no mundo do crime por meio de narrativas que tratam simultaneamente de uma “vontade” ou “inclinação” individual, mas também de seus contextos, dos lugares que ocupam num universo mais amplo de relações sociais. Em ambos os casos, a mãe é colocada como isenta de responsabilidades na escolha desta trajetória, aquela que buscou dar ao filho um “mundo melhor”, ou que nunca o deixou “passar fome”. O olhar que esses funks propõem traça um panorama complexo desses bandidos, suas motivações, reflexões e vivências. Eles constroem personagens contraditórios que são olhados “de perto” pelos

compositores e que estão *envolvidos* em relações muito mais amplas que as imbricadas em práticas criminosas. De volta à entrevista realizada com os MCs Rodson e Dourado, em certo momento de nossa conversa eles lembraram como o funk sempre esteve presente nas brincadeiras deles e outros amigos de infância, mas não se solidificou como carreira para todos:

Rodson: Cada um foi pro seu lado

Dourado: Cresceu desde pequeno, jogava bola, pá, estudava junto. E cada um vai prum lado

Rodson: Um é trabalhador, outro é bandido, outro é MC, outro é jogador de futebol, cada um...

Dourado: É essa diversidade. Cada um vai pro lado que escolheu, por isso que as vezes a gente conhece fulano, conhece cicrano, é aquilo.

Rodson: Mas a gente vê, né? A gente fala, para troca uma ideia, bebe umas, pá.

Dourado: Não é porque o cara caiu pro lado errado que você vai parar de falar

Rodson: É, não é porque o cara foi pra esse lado que eu vou...

Dourado: É até um preconceito. É a mesma coisa com um viado, com uma piranha, com um sapatão ou com uma prostituta, tu não vai deixar de falar que era tua amiga, teu amigo, porque virou pro outro lado, não vai. Tu vai continuar falando e conversando, mas cada um no seu quadrado. Porque se tu for parar pra pensar todo mundo conhece alguém que é bandido, ladrão, viciado, alguma coisa dessa parte, puta, viado, todo mundo tem alguma coisa assim.

A fala de Dourado coloca num mesmo plano bandidos em geral, viciados, homossexuais e prostitutas. Por um lado, reconhece que estes corpos são muitas vezes tratados como “marginais”, condenados a transitar pelos “limites da humanidade”. Por outro lado, ele reinsere estes seres no plano da humanidade pela via do afeto, através de laços de afinidade que suplantam preconceitos.

É possível sistematizar agora as três diferentes dimensões do *envolvimento* que proponho aqui. Primeiro, há um envolvimento em práticas criminosas dos “bandidos reais” que servem de inspiração para as composições. Em segundo lugar, há um envolvimento – afetivo em alguns casos, profissional em todos – dos compositores e intérpretes destas músicas com estes “bandidos”. Por fim, há o envolvimento de todos eles num contexto mais amplo de códigos, práticas e sentidos, compartilhado com outros moradores de favelas. O primeiro desses usos é o mais próximo ao sentido “nativo” e se refere a lançar mão de práticas consideradas criminosas. O segundo remete a um dos significados sistematizados pelo dicionário, o de “conquistar a atenção, a admiração, o desejo, ou o afeto; atrair, cativar, encantar, seduzir” (Houaiss, 2001); esta segunda dimensão está ligada, por exemplo, às relações de amizade, parentesco, etc.

entre estes bandidos e os artistas. O terceiro também está imbricado em afetos, mas remete simultaneamente à ideia de “estar envolto”, neste caso, num universo de sentidos, códigos e valores engendrados a partir da vivência em favelas. Este será o tema da próxima e última seção deste artigo.

Apologia x Torcida de Futebol: territorialidade e pertencimento no funk “proibidão”

Em 24 de Fevereiro de 2015 as pesquisadoras Adriana Facina, Pâmella Passos e eu nos dirigimos ao morro da Chatuba, no Complexo da Penha, ao encontro de um dos maiores ícones do funk carioca. Fabiano Fagundes, mais conhecido como DJ Byano, comandou por anos o baile que chegou a ser considerado o “Maracanã do Funk”. Na ocasião de nossa entrevista, Byano programava o retorno do baile da Chatuba após anos oito anos de interdição imposta pelo comando da Unidade de Polícia Pacificadora no local. Após um bom tempo de entrevista, Adriana percebeu algo estranho nos bancos de concreto em que estávamos sentados. Tanto nestes bancos de concreto, quanto nas mesas próximas à quadra, era possível observar algumas pichações com a sigla “TCP”. Estas três letras fazem referência ao “Terceiro Comando Puro”, uma das facções rivais ao Comando Vermelho, que dominava o Complexo da Penha.

Perguntado sobre quem teria feito aquilo, Byano respondeu: “Isso aí é polícia. De canetinha aqui, ‘TCP aguarde...’ eles já faz já de sacanagem pra implicar mesmo com os moleque aí. Por isso que os moleque faz isso aí ó.” Byano apontava as paredes da quadra que abrigava a sede da UPP local, onde grandes pichações com a sigla “CV” podiam ser vistas. Era essa a reação dos “moleques”. Aquelas siglas falavam de territorialidades em disputa num jogo de provocações bastante eloquente. Os policiais manipulavam tais códigos reconhecendo sua ambivalência. Eles eram simultaneamente um índice de facções criminosas e de pertencimento para alguns jovens da comunidade, numa relação bastante característica entre coletividades juvenis em favelas. Mesmo que não pratiquem crimes, alguns jovens resignificam os códigos das facções como forma de dar sentido aos espaços que ocupam e valorizá-los.

Como Byano nos disse em seguida, aquela rivalidade seria equiparável às “torcidas de futebol”, metáfora que também é recorrente entre os MCs quando se referem ao lugar ocupado pelo “proibidão”. Essa analogia tenta dar conta de uma malha

complexa de sentidos que conectam simbolicamente os grupos armados responsáveis pelo varejo de drogas ilícitas, coletividades juvenis e seu principal espaço de interação: os lugares onde moram. Uma zona de incerteza surge dessas conexões e é bem representada pela polissemia dos *bondes*:

Uma das formas mais tradicionais de as galeras – grupos de amigos de uma mesma comunidade – ocuparem a cidade é por meio dos *bondes*. O termo possui diversos significados. *Bondes* podem se referir a grupos de *funk* formados por alguns MCs e/ou dançarinos, a alianças entre galeras, a trezinhas coreográficas que percorrem o baile *funk* ou ao próprio deslocamento coletivo da galera pela cidade em busca de lazer. Os *bondes* que reúnem galeras aliadas são em geral efêmeros, transitórios. O *alemão* (inimigo) de hoje poderá ser o *sangue bom* de amanhã e vice-versa. *Bondes*, no entanto, podem designar também comboios de traficantes, o que facilita a associação do *funk* com práticas criminosas, às vezes por vontade dos próprios MCs e das galeras. Cada galera luta para ampliar as fronteiras, apropriando-se de áreas públicas de maior visibilidade. Para controlar sua área, as galeras criam uma *aura de terror* que causa fascínio, glória e uma sensação de poder. Muitos *bondes* gostam, portanto, de ser vistos como ameaçadores, tanto que se denominam *bondes sinistros* ou *bondes do mal*. (Cymrot, 2013: 83).

Essa zona ambígua pela qual transitam alguns *bondes* juvenis também reverbera no mundo *funk*, especialmente no proibidão. Ambos são leituras sobre a cidade produzidas em diálogo com um dado “campo de possibilidades” no qual desigualdades sócio-econômicas e a violência de grupos armados – tanto os bandidos, quanto os policiais – estão colocadas cotidianamente. A manipulação destes códigos é vista de forma diferente por determinados agentes do Estado e da mídia corporativa, que tendem a um enquadramento criminalizante tanto sobre os *bondes* quanto sobre os proibidões. Num campo de possibilidades em que categorias associadas ao “crime” ganham sentidos outros, estes agentes enxergam um *envolvimento em* ou *apologia a* práticas criminosas. Estas acusações partem de uma incompreensão das sociabilidades juvenis comuns entre jovens moradores de favelas que fica ainda mais clara quando observamos os procedimentos legais acionados contra alguns MCs de proibidão. A complexidade desses jogos de sentido territorial e o lugar que o *funk* ocupa neles fica ainda mais evidente no diálogo com outros artistas.

A produção de um *funk* não depende apenas de MCs e DJs. Frequentemente algumas músicas são feitas por artistas que não se mostram ao grande público e se dedicam especialmente à composição. Dentre eles, Thiago dos Santos, também conhecido como “Praga”, é o mais bem sucedido. Em sua carreira, ele coleciona cerca

de sessenta funks gravados por MCs como Smith, Frank, Menor do Chapa, Copinho, Max e Vitinho – para citar alguns. Somadas, suas dez músicas mais famosas ultrapassam os cinquenta milhões de acessos no *Youtube* e fazem jus a seu apelido “Caneta de Ouro”. Nas entrevistas que realizei, seu nome era recorrentemente citado por meus interlocutores: “filósofo do funk”, “intelectual” e “poeta” eram alguns dos predicados que usavam para defini-lo. Nascido e criado no Complexo da Penha, mais especificamente na Vila Cruzeiro, Praga frequentou a escola até a sétima série do Ensino Fundamental, mas nunca deixou de estudar por conta própria. A dedicação exclusiva à composição veio após o sucesso de sua primeira música interpretada pelo MC Smith, numa parceria que seguiu por anos:

Nós fecha nessa porra no claro e no escuro
Nós rouba, nós trafica, nós não gosta de andar duro
É só de Hornet pra cima no bonde dos caça-tesouros
É só guerrilheiro bolado que anda pesado e trepado de ouro
(...)

Dono do ouro e da prata é Jesus
E ninguém leva nada da terra
O salário do pecado é a morte
Morrer como um homem
É o prêmio da guerra

Nossa vida é uma guerra, nossa morte uma certeza
Não é só tirar marola, nem acumular riqueza
Dia-a-dia nós na luta, portando fuzil AK
Pra nenhum filho da puta vir aqui esculachar

Temente somente a Deus, não se trata de coragem
Mas a nossa vida é louca, nela estamos de passagem
Ninguém fica pra semente, é nossa finalidade
Deixar a família bem e as novinhas com saudade

(MC Smith – “Visão de Cria”)

Já nesta música é possível observar algumas características que até hoje marcam seu estilo. Em primeiro lugar, a música desenvolve uma reflexão sobre o *ethos* dos bandidos, não se resumindo à descrição de suas práticas e poderio. Em segundo lugar nela, assim como na maioria de suas composições, não há referência direta ao Comando Vermelho, ou à guerra entre facções¹⁰. Estas características são fruto das inquietações pessoais do próprio compositor.

¹⁰ Embora Praga tenha músicas que abordem diretamente a facção Comando Vermelho, ele mesmo me disse que busca não ser tão explícito nessa referência

Praga é um pesquisador da “história da criminalidade” do Rio de Janeiro e de outras cidades do país. Suas análises sobre o assunto combinam leituras, relatos orais e memórias que coleta há anos. Sua condição de cria de uma comunidade, amigo de infância de diversos bandidos e compositor renomado o coloca num ponto privilegiado de observação. Desde nosso primeiro encontro, ele manifestou inquietações com a divisão entre facções no Rio de Janeiro. Diferentemente de São Paulo, onde a hegemonia do PCC minimiza a rivalidade entre os “irmãos”, nas comunidades cariocas a guerra entre facções rivais – Comando Vermelho, Terceiro Comando e Amigos dos Amigos – ainda é a causa de muitas mortes. Essas cisões repercutem no movimento funk. MCs oriundos de favelas dominadas pelo Comando Vermelho dificilmente cantam em bailes sob influência de facções rivais e vice versa.

Quando realizamos aquela entrevista em 2015, os bailes estavam escassos devido à implementação das Unidades de Polícia Pacificadora e romper essas barreiras seria uma forma de fortalecer o movimento funk. Inspirado por aquela conjuntura, mas não só, Praga compôs uma música intitulada “Facção Jesus Cristo”, que foi gravada pelos MCs Menor do Chapa e Mazinho. O primeiro é cria do morro do Turano, favela de Comando Vermelho, e o segundo é cria do Pinheiro – favela de Terceiro Comando, no Complexo da Maré. Esta composição¹¹ traz muitos elementos para pensarmos o lugar do funk em meio à geopolítica das favelas cariocas:

Me: Pra fuder o psicológico de muitos eu brotei foi diferente
Porque essa guerra inútil só tem destruído a gente
Ma: Porque muitos combatentes não sabem porque combatem
E o governo só aplaude, quer mais que a gente se mate

Me: Que atire no próprio espelho pelos mesmos ideais
Quer que a gente faça a guerra pra eles prometerem a paz
Ma: É leão contra leão nessa selva de concreto
E as balas do traçante já têm endereço certo

Me: E a própria sobrevivência já fica como incentivo
Mas vai retornar pra jaula o leão que sair vivo
Ma: Pra que o general reflita nessa humilde opinião
As senzalas se uniram pra acabar com a escravidão

Me: É paz, justiça, liberdade, lealdade e união
Hasteia a bandeira branca lá no alto do morrão
Ma: Nós somos todos irmãos, é nisso que eu acredito
Porque a nossa facção é Jesus Cristo
(...)

¹¹ As partes cantadas por Menor do Chapa serão marcadas como “Me” e as de Mazinho como “Ma”

Me: Então fala que é a gente
Ma: Ou então fala que é nós
Me: Na Baixada Fluminense
Ma: São Gonçalo e Niterói
Me: A cidade que é partida por poder de aquisição
Está sendo repartida por guerra de facção

Ma: Mas tem que derrubar o muro pra chegar no entendimento
Porque todas as favelas vivem o mesmo sofrimento
Me: Nós conhece o estatuto e respeita a hierarquia
Se a neurose nos separa, juntos somos a maioria

Ma: Nós não tem como escolher daonde a gente vem
Mas pra onde a gente vai com certeza a gente tem
Me: É o Menor do Turano
Ma: É o Mazinho do Pinheiro
Me: Alemão é na Alemanha
Ma: Somos todos brasileiros

Me: Esse é nosso desejo do fundo do coração
Ma: Que entre as comunidades prevaleça a união
(Menor do Chapa e Mazinho – “Facção Jesus Cristo”)

Nessa composição, o autor problematiza a guerra entre as facções cariocas e clama pela união entre as favelas. A cidade, que já é “partida por poder de aquisição”, não deveria ser “repartida por guerra de facção”. Nas favelas de Comando Vermelho a expressão “é nós”, por exemplo, é muito usada entre os jovens: interjeição polissêmica que faz referência a coletividades, mas também substitui outras expressões como “tudo bem” e “ok”. Nas favelas de ADA, ou TCP a expressão equivalente é “a gente”. Utilizar estes termos nos contextos errados pode acarretar represálias dos bandidos, pois são expressões que denotam o local de origem daquele que fala e, simbolicamente, indicam proximidade com uma facção rival. Elas não têm nenhuma associação direta com o crime em seus usos cotidianos, pelo contrário, estão incorporadas no léxico da maioria dos jovens favelados. Apesar disso, fazem parte do espectro de sentidos que os varejistas de drogas ilícitas ajudam a moldar, limitando fronteiras e pertencimentos por meio de relações de força.

A relação de alteridade imposta por alguns agentes do Estado em sua atuação nas favelas e também as próprias divisões entre facções impostas pelos varejistas de substâncias ilícitas estão intimamente ligadas à noção de territorialidade frequentemente cantada pelos proibidões. O trabalho de Carla Mattos, cuja pesquisa etnográfica concentra-se no Complexo da Maré, oferece bons caminhos para pensar a singularidade do “viver nas margens” em sua dimensão juvenil. O “Bonde do A”, grupo de jovens que

interagem “parados nas esquinas” da Nova Holanda¹², é reconhecido na localidade por constituir, em sua configuração mais recente, uma zona de incerteza na qual se cruzam “bandidos 155”, “playboys”, “maconheiros” e até mesmo os “normais” (Mattos, 2014: 120). Tachados pelos próprios moradores da localidade de “mais favelados”, os integrantes desse grupo costumam incorporar em seu linguajar determinadas gírias e noções de territorialidade – marcadas, por exemplo, pela divisão entre “nós” e os “alemão” - mesmo quando não têm participação direta no varejo de drogas. Por outro lado, alguns bondes podem se constituir em oposição ao universo do crime, ocupando a zona de “morador” (Idem, 2014: 134).

Essas demarcações que os jovens produzem através de si engendram territorialidades em afirmações políticas cotidianas. Dirigir-se ou não ao território comandado por uma facção inimiga da que domina seu local de origem para ouvir uma roda de samba (Idem, 2014: 78), decidir se faz esse percurso pelo asfalto ou pela rua que separa as localidades dominadas por facções diferentes são cálculos que falam, pelo transitar, de ideias de si e dos territórios ou, mais importante ainda, falam de um negociar constante entre relações de força colocadas pelos varejistas de drogas ilícitas e pelos agentes do Estado. Inevitavelmente, as categorias “favela de facção X”, “favela de milícia” e “asfalto” constituem demarcações espaciais, mas também subjetivas que costumam ser recorrentemente levadas em conta por um morador de favela em suas ações cotidianas.

Daí a complexidade dessas vivências que não podem ser resumidas por enquadramentos como *apologia ao*, ou *envolvimento com* o crime. Tratam-se de sentidos engendrados na e pela juventude favelada, num diálogo constante com diversos vetores de força, seja dos bandidos ou da polícia. Não é por acaso que na música “Facção Jesus Cristo” é Menor do Chapa – oriundo de uma favela do Comando Vermelho – quem diz “então fala que é a gente”, seguido de Mazinho: “ou então fala que é nós”. Trata-se de uma disruptura politicamente elaborada que parece sutil aos “não iniciados”, mas bastante eloquente para aqueles que dominam esse léxico em seu cotidiano.

O tema da guerra de facções e seus impactos desdobramentos no mundo funk também foi abordado pelos MCs Rodson e Dourado, ambos da Nova Holanda, favela do Complexo da Maré, em uma entrevista realizada no dia 30 de abril de 2015. Rodson,

¹² A Nova Holanda é uma das favelas que integram o Complexo da Maré

um dos MCs de proibidão mais famosos de sua geração, me contava sobre sua surpresa ao perceber que havia se tornado tão conhecido que já fazia sucesso em cidades fora do Rio de Janeiro. Este sucesso reverberou também em favelas comandadas por facções rivais ao Comando Vermelho:

Rodson: Pô, já fui chamado já por muitas facções diferentes. Eu não vou pra eu não ser difamado, tem isso também...tipo assim, nós também é amigo da MC Marcelly. A MC Marcelly, logo quando teve esse negócio de ocupação, ela foi assim na Rocinha. Aí ela foi discriminada pra caramba nesses negócio. Aí hoje em dia não sei nem se ela roda assim. Mas ela foi discriminada. De vez em quando ela frequenta aqui, uma área aqui [área de facção rival dentro do Complexo da Maré], entendeu? Aí ficou meio chato pra ela, vários falando com ela na internet. Aí eu também não vou, também. Vários caras também me chamam.

Dourado: O cara canta um ritmo que todo mundo curte. Ele canta proibidão, aí os caras acham que só porque ele canta proibidão ele tem que cantar só pra um lado.

Rodson: É porque aqui é Comando Vermelho e tem ADA e Terceiro. O meu piloto mora lá na Pedreira. Aí não sei quem chegou em cima do meu piloto, uns DJs lá, aí falou que o sonho do Playboy¹³ era me levar lá na Pedreira.

Dennis: Mentira!

Rodson: É, cara! Se tu botar na internet tem o Playboy cantando a minha música também. “E la laia la laia, to tranquilo”. Aí eu não fui também não, se não tu sabe como é que é?

Dourado: É o que eu faço, entendeu? Eu já evito [cantar proibidão] pra eu poder cantar em qualquer lugar. E lá do outro lado lá minha música toca pra caramba, ta estourada. Mas eu ainda não fui lá cantar, eu já fui há muito tempo, agora eu não fui não. Po, nós somos artistas cara!

R: Eu já vi assim já. Eu já fui num clube. Eu sei que aqui perto do clube, eu sei que é terceiro e eu moro numa área que é comando. Aí eu fui no clube e nesse clube todo mundo fazendo a facção lá de Terceiro e outros fazendo a de Comando e eu falei “meu deus do céu!”. Levei na minha, fiz o meu show e vim embora, entendeu?

As considerações de Rodson e Dourado são bastante semelhantes ao que escutei de outros MCs. Todos afirmaram que, pelo fato de serem artistas, deveria ser natural que se apresentassem em favelas de outras facções. Na maioria dos casos, principalmente entre os mais conhecidos pelo público em geral, já houve convites para que fossem a essas localidades. Porém, a principal preocupação não é de represálias nas favelas de facção rival, pelo contrário, o público e até mesmo os “donos” dos morros anseiam por essas apresentações. O receio que me externaram é o de represálias nas favelas de “sua facção”. Esta conjuntura também expressa muito bem a polissemia do envolver-se: no caso das favelas rivais, os admiradores destes funks reconhecem que os MCs são artistas e não compõem o quadro das facções sobre as quais cantam; por outro,

¹³ Celso Pinheiro Pimenta, mais conhecido como Playboy, era o chefe do varejo de drogas ilícitas no Complexo da Pedreira. Ele era um dos bandidos mais famosos do Terceiro Comando Puro. Playboy foi morto numa operação policial no dia 08/08/2015

em suas favelas de origem eles correm o risco de serem considerados “traidores”. Há uma dimensão “profissional” de *envolvimento* e, nela, trata-se de artistas que apenas fazem o seu trabalho. Mas há também uma dimensão “pessoal”, uma vez que ser amigo de pessoas que atuam como bandidos ou simplesmente ser *cria* de uma favela específica são fatores que os inserem num contexto de pertencimentos conflitivos.

Conclusão

As relações de poder que permeiam um cotidiano militarizado perpassam estas músicas não apenas na temática abordada pelas letras, mas também nos sons de tiro incorporados às batidas, ou nas montagens com áudios de telejornais que descrevem o cotidiano violento nas favelas cariocas. As criativas ressignificações das quais estes funks se utilizam na construção de suas narrativas complicam dicotomias como autorizado/proibido, bem/mal, etc. Por ser um “narrar da guerra”, essas dicotomias parecem não dar conta da realidade que se propõem a pensar, o que parece levá-los a uma reflexão densa sobre a polissemia do poder e suas atualizações no cotidiano. O proibidão é capaz de trazer à tona aquilo que “a mídia não mostra”, de cantar o que é silêncio no discurso que se pretende hegemônico. Algumas contradições que os moradores de favela observam cotidianamente – corrupção policial, desigualdade econômica, o glamour e as auguras inerentes à “vida bandida” – são objetos de reflexão nestas músicas.

Por que um gênero musical é capaz de despertar tamanho estranhamento? As iniciativas estatais de repressão e controle não se dedicam necessariamente a coibir representações da violência. A questão que de fato mobiliza estas práticas é *quem* produz e de *que lugar* surgem as representações (Facina 2013). Estão em jogo hierarquias que controlam a quem é dado o direito de construção narrativa. Ao trazer os bandidos para o centro de sua construção poética, os proibidões trazem à tona a existência de sujeitos que demarcações normativas estatais tentam relegar à zona do “não ser” citada no início deste artigo. Neste processo, questiona assimetrias e hierarquias por meio da capacidade de representar e criar. Através de um “envolvimento” permeado de afetos e sentidos territoriais, o proibidão se fortalece com todas as tentativas de silenciá-lo justamente porque estes processos de silenciamento estão entre os motivos de sua existência.

Referências

- ABREU, Mauricio. *A Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Zahar, 1987.
- BAKER, Eduardo. *Ensaio por uma Criminologia Perspectivista*. Rio de Janeiro, UERJ, 2013 (Dissertação de Mestrado).
- BIRMAN, Patricia. Favela é comunidade? In: SILVA, L.A. Machado da (org). *Vida sob cerco: violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, FAPERJ/Nova fronteira, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. Espíritos de Estado: Gênese e Estrutura do Campo Burocrático. In: *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, Ed. Papirus, 1996.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1991.
- BURGOS, M. B. Dos parques proletários ao Favela-Bairro: as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro. In: ZALUAR, A. e ALVITO, M. (org). *Um século de Favela*. Rio de Janeiro, FGV, 2003.
- CACERES, Guillermo; FERRARI, Lucas; e PALOMBINI, Carlos. “A era Lula/Tamborzão: política e sonoridade”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 58, 2014.
- CECCHETTO, Fátima. As galeras funk cariocas: entre o lúdico e o violento. In: VIANNA, Hermano (org.), *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros sociais*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.
- CYMROT, Danilo. “Proibidão” de Colarinho-Branco. In: BATISTA, Carlos Bruce. (org). *Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk*. Rio de Janeiro, Ed. Revan, 2013.
- DAS, Veena e POOLE, Deborah. The State and Its Margins. In: *Anthropology and the Margins of the State*. New Mexico, School of American Research Press, 2004.
- ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 2005.
- FACINA, Adriana. Que Batida é Essa? In: CASTRO, André e HAIAD, Juliana (org). *Funk, que Batida é Essa?* Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2010.
- FACINA, Adriana e PALOMBINI, Carlos. O Patrão e a Padroeira: festas populares, criminalização e sobrevivências na Penha, Rio de Janeiro. *Revista Mana*, 2018.
- FACINA, Adriana e PASSOS, Pâmella. “Baile Modelo!”: Reflexões Sobre Práticas Funkeiras em Contexto de Pacificação. *VI Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015
- FARIAS, Juliana. *Governo das Mortes: uma etnografia da gestão de populações de favelas no Rio de Janeiro*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação

em Sociologia e Antropologia – IFCS/UFRJ, 2014

FLAUZINA, Ana e PIRES, Thula. Políticas da morte: Covid-19 e os labirintos da cidade negra. *Revista Brasileira de Políticas Públicas*, Brasília. v.10, n.2, p. 66-84, 2020.

HERSCHMANN, Micael. Mídia e culturas juvenis: o caso da glamourização do funk nos jornais cariocas. In: MENEZES, Philadelpho. *Signos plurais: mídia, arte, cotidiano na globalização*. São Paulo, Ed. Experimento, 1997.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000.

HOUAISS, Instituto Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

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

LOPES, Adriana Carvalho. A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca. In: *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, vol. 9, Nº2.

Belo Horizonte, 2009.

LOPES, Adriana Carvalho. *Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Ed. Bom Texto, 2011.

MATTOS, Carla dos Santos. *No Ritmo Neurótico: cultura funk e performances ‘proibidas’ em contexto de violência no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006 (Dissertação de Mestrado)

MATTOS, Carla dos Santos. *Viver nas Margens: gênero, crime e regulação de conflitos*. Rio de Janeiro, UERJ, 2014 (Tese de Doutorado).

MITCHELL, Timothy. Society, Economy and the State Effect. In: SHARMA, Aradhana; GUPTA, Akhil (eds). *The Anthropology of the State: a Reader*. MA, USA, Blackwell Publishing, 2006.

NOVAES, Dennis. *Funk Proibidão: Música e Poder nas Favelas Cariocas*. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro, UFRJ/Museu Nacional, 2016.

NOVAES, Dennis. *Nas redes do batidão: técnica, produção e circulação musical no funk carioca*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro, UFRJ/Museu Nacional, 2020.

NOVAES, Dennis; PALOMBINI, Carlos. O labirinto e o caos: narrativas proibidas em um subgênero do funk carioca. In: FACINA, Adriana; SILVA, Daniel N.; LOPES, Adriana (Orgs). *Nó em pingo d’água: sobrevivência, cultura e linguagem*. Rio de Janeiro: Ed. Mórula, 2019.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Pacificação e Tutela Militar na Gestão de Populações e Territórios. In: *Revista Mana*, vol 20 (1). Rio de Janeiro, 2014.

PALOMBINI, Carlos. Como tornar-se difícil de matar: Volt Mix, Tamborzão, Beatbox. *Comunicação apresentada no II Simpósio de Pesquisadores do Funk Carioca*. Rio de Janeiro, 2015.

RELATÓRIO SAGMACS. In: MELLO, Marco Antonio da Silva et al (org). *Favelas Cariocas Ontem e Hoje*. Rio de Janeiro, Garamond, 2012.

SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. *Movimentos Urbanos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Zahar, 1981

MACHADO DA SILVA, Luiz Antonio. A partir do relatório SAGMACS: as favelas, ontem e hoje. In: MELLO, Marco Antonio da Silva et al (org). *Favelas Cariocas Ontem e Hoje*. Rio de Janeiro, Garamond, 2012.

SOUZA LIMA, Antônio Carlos de. O exercício da tutela sobre os povos indígenas no Brasil: um itinerário de pesquisa e algumas considerações sobre as políticas indigenistas no Brasil contemporâneo. In: SOUZA LIMA, Antonio Carlos (org). *Tutela: Formação de Estado e tradições de gestão no Brasil*. Rio de Janeiro, E-papers, 2014.

VIANNA, Adriana e FARIAS, Juliana. A guerra das mães: dor e política em situações de violência institucional. In: *Cadernos Pagu*. Campinas, julho-dezembro de 2011.

VIANNA, Hermano. *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*. (Dissertação de Mestrado) PPGAS/UFRJ, 1987.

WACQUANT, Loïc. *As duas faces do gueto*. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo, Ed. Boitempo, 2008.

Data de submissão: 30 de agosto de 2021

Data de publicação: 20 de dezembro de 2021