

Cidade do funk: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas

Funk music city: the expressions of the black diaspora of Rio de Janeiro's favelas

Adriana Carvalho Lopes
Doutora em Linguística pela UNICAMP e professora da
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Adriana Facina
Doutora em Antropologia Social e professora da
Universidade Federal Fluminense
Adriana.facina@hotmail.com

RESUMO:

O funk é uma das expressões da diáspora africana no Brasil. Gênero perseguido pelo poder público, pela mídia corporativa e por setores da classe dominante, o funk é parte inegável da cultura urbana do Rio de Janeiro. Nas suas letras, sobretudo nas músicas produzidas na década de 1990, os MCs afirmam a identidade das favelas como pertencentes à cidade e como territórios que não podem ser representados somente pela violência armada. Na contramão do discurso criminalizante e da tese da democracia racial, o funk denuncia o preconceito racial e de classe, ao mesmo tempo em que recusa a associação favela = lugar da violência, favelado = bandido, propondo ressignificar esses espaços no mapa simbólico da cidade.

Palavras-chaves: funk, diáspora africana, favela

SUMMARY:

Funk music is a form of expression of the African diaspora in Brazil. Despite being frowned upon by the authorities, the corporate media and sectors of the dominant classes, funk music is an undeniable part of Rio de Janeiro's urban culture. The lyrics very often affirm (more especially in the songs produced in the 1990s) the identity of the favelas (shantytowns) as being incorporated to the city and refuting their constant association with armed violence. Going against the grain of the common discourse of criminalisation and the concept of racial democracy, funk music condemns racial and class discrimination while also refuting the premise that the favelas equate to violent places and that favela residents equate to criminals by proposing a symbolic reinsertion of these areas on the map of the city of Rio de Janeiro.

Key words: funk music; african diaspora; favela

Pra quem não conhece o funk
é com muito prazer
que eu me apresento
agora pra você.
Eu sou a voz do morro
o grito da Favela
sou a liberdade
em becos e vielas.
Sou da sua raça,
sou da sua cor,
sou o som da massa,
sou o funk
eu sou.”
MCs Dollores e Galo)

Mar, movimento, mistura são metáforas que dão vida ao sentido poético da cultura negra contemporânea. Fundamental na constituição do mundo moderno ocidental, mas situada com toda violência à sua margem, essa cultura tem origem híbrida nas viagens de antigos navios. Música, dança e estilo são as marcas dessa cultura que desafia as fronteiras dos estados-nação com seus padrões de ética e estética. Disseminação é a forma de sua trajetória. Diaspórico é o estilo de sua identidade, que só pode ser entendida no plural (GILROY, 2001).

Renovadas política e sonoramente com as invenções do disco *long-play* e de toda uma complexidade tecnológica, as culturas negras transformam-se em *hip-hop* em solo estadunidense e se espalham criativamente pelo mundo, inclusive no Brasil. Por canais informais de comunicação, o *hip-hop* é desvinculado do seu local de origem histórica chegando a diferentes territórios do globo com realidades parecidas. Locais que possuem como pano de fundo experiências urbanas marcadas por formas similares, mas não idênticas, de racismo, pobreza e segregação espacial.

Nos subúrbios e nas favelas da cidade do Rio de Janeiro, o *hip-hop* da Flórida recebe o nome de funk. Logo nos primeiros dez anos de existência, essa prática musical deixa de ser uma simples imitação ou reprodução da forma e estilo que haviam sido afetuosamente tomados de empréstimo dos negros de outros locais para se transformar num ritmo que conjuga a estética do *hip-hop* às práticas negras das favelas cariocas. No funk encontramos várias performances que evidenciam essa mescla: a fala cantada do *rapper*, muitas vezes, carrega a energia dos puxadores de escola de samba, as habilidades do corpo do *break* são acentuadas com o rebolado e a sensualidade do samba e o *sampler* vira batida de um tambor ou atabaque eletrônico.

Porém, como toda cultura negra, o funk é criativo e estratégico, mas é também vulnerável. As forças da mercantilização penetram diretamente nas suas formas de expressão, classificando e homogeneizando a sua musicalidade, oralidade e performance. Reifica-se, desse modo, os binarismos dos padrões culturais ocidentais: autêntico *versus* cópia, alto

versus baixo, resistência *versus* cooptação etc. O funk entra na classificação dicotômica que, mais do que revelar uma qualidade intrínseca à produção cultural, serve para mapear as performances culturais negras em 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.

Mas o funk é contraditório e tira proveito até mesmo dos estereótipos e de tudo aquilo que se acumula como “lixo” e “vulgar” na cultura moderna. Uma breve análise de sua curta existência no Brasil mostra dois aspectos importantes. Primeiro, o funk evidencia como a juventude negra e favelada reinventa-se criativamente com os escassos recursos disponíveis, subvertendo, muitas vezes, as representações que insistem em situá-la como baixa e perigosa. Além disso, a crítica ao funk escancara a maneira pela qual a sociedade brasileira renova seu racismo e preconceito de classe camuflados pela retórica ocidental do “bom gosto estético”.

São dois os argumentos que fazem do funk hoje um ritmo maldito, que ofende ouvidos mais sensíveis educados na tradição das casas-grandes. Por um lado, temos a ideia, muito difundida, sobretudo pelos defensores de um certo nacionalismo cultural, que se percebe como de esquerda, de que o funk seria um ritmo alienígena, importado, a refletir a alienação e a barbárie das classes subalternas, particularmente na sua versão lumpen. Nesta perspectiva, o funk seria produto de uma série de faltas: falta de educação, de consciência política ou de classe, de gosto, de bom senso e mesmo de moral (a deles ou a nossa?, teríamos de perguntar).

Outro argumento, mais explicitamente racista e descaradamente preconceituoso com os “de baixo”, vai dizer que o funk é música de bandido, incita à violência, corrompe menores, aumenta o uso de drogas e utiliza mais uma série de afirmações moralistas para defender seu puro e simples banimento. “O funk é caso de polícia” e ponto final. Na impossibilidade de exterminar os que fazem, escutam e se identificam com o funk – afinal, quem limparia as casas, faria as comidas, engraxaria os sapatos, cuidaria dos filhos das classes dominantes – procura-se censurar e mesmo liquidar suas formas de lazer, de sociabilidade, pois despersonalizar o inimigo, sobretudo quando este é oprimido por uma sociedade que se ergue sobre suas costas, com a força de seu trabalho, é primordial para garantir sua submissão. Sob o argumento da ordem, de uma inventada necessidade de ordenamento urbano, o funk é interdito como agente do caos, sobretudo como expressão musical da violência armada existente nas favelas.

A perseguição aos ritmos negros não é uma novidade histórica entre nós. Mesmo o samba, hoje largamente aceito e incorporado à cultura oficial, foi acusado de incivilizado e ameaçador, sofrendo perseguições policiais, preocupando os defensores da ordem pública. No entanto, o samba integrou-se a chamada cultura brasileira num momento em que as elites nacionais ainda tinham projeto de nação, impossível de se concretizar sem se levar em conta, ainda que de forma subalternizada e domesticada, o povo e as suas manifestações negras. Como uma forma de incluir hierarquizando, cria-se o mito da democracia racial.

O funk surge como expressão cultural popular em outro momento histórico, o da devastação neoliberal, no qual a incorporação da classe trabalhadora ao mercado via emprego e as ilusões da democracia racial são jogadas água abaixo. Sem nada a oferecer como miragem aos subalternizados, a sociedade de mercado transforma a maioria da humanidade em potenciais inimigos, em seres humanos supérfluos que nem mesmo como exército de reserva de mão de obra servem para ela¹. Nesse contexto, ainda mais numa sociedade profundamente desigual como a nossa, conter as classes subalternizadas se torna agenda prioritária dos governos, seja por intermédio da institucionalização do extermínio, seja por meio da criminalização cotidiana dos pobres e suas expressões culturais.

Na viragem do arremedo de Estado do Bem-Estar Social para o Estado Penal, o inimigo vai ser construído como o jovem negro, favelado, rotulado como traficante. No entanto, como o racismo não se confessa por aqui, é a cultura que vai demarcar de modo explícito as fronteiras definidas pela cor da pele. Assim, como demonstra Michael Herschmann, a palavra “pivete” é substituída por “funkeiro” para tratar dos supostos jovens marginais cariocas, em sua maioria pretos favelados, a partir do período pós-arrastões, no início da década de 1990 (HERSCHMANN, 2006). Orlando Zaccone também demonstra que o crime de “tráfico de drogas”, termo utilizado para se referir ao comércio varejista de substâncias ilícitas nas favelas, serve para aprisionar esses jovens e justificar sua eliminação pelas forças do Estado, já que jovem negro favelado = suposto traficante na linguagem policial e midiática. Como o funk é a forma de lazer e o ritmo que identifica esse segmento social, então se tem jovem negro favelado = traficante = funkeiro. No resultado final, funk = coisa de bandido (ZACCONE, 2007).

É muito comum que notícias sobre assassinatos de jovens em favelas sejam relacionadas ao funk nas matérias publicadas pela mídia corporativa. Um exemplo recente: os três jovens do Morro da Providência mortos por uma ação do Exército em conluio com uma facção criminosa, em 2008. Em todos os veículos da imprensa aparecia a informação de que eles estavam voltando de um baile funk na Mangueira, dado que provavelmente seria omitido se o lazer fosse outro. O simples fato de terem ido a um baile, ainda mais numa favela, já os colocava sob suspeita, tanto dos criminosos fardados e pagos com os impostos da população brasileira (inclusive a favelada) quanto da imprensa e da chamada opinião pública (leia-se a minoria formada pelos que leem jornais).

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

de drogas. Porém, para a juventude favelada do funk cada favela tem nome próprio e é significada como um local heterogêneo e de habitação. Em outras palavras, a linguagem do funk “dá sentido” à favela: “fazendo ver” outros mapas e “desenhando” diferentes percursos na cidade do Rio de Janeiro. O funk veste com nome próprio cada favela e os espaços no interior dela. Além disso, a presença do funk se espalha pela cidade. O funk faz com que a presença das favelas seja mais visível ainda, ultrapassando as barreiras físicas e simbólicas que constituem o território urbano. É quase impossível passar um dia na cidade do Rio de Janeiro sem ouvir o som do batidão vindo de algum lugar – de um aparelho de MP3 de algum caminhante, de carros, celulares etc. Em sua contraditória relação com a indústria cultural, que lucra simultaneamente com a sua criminalização e com a sua mercantilização, o funk deixa espaço para que os jovens negros das favelas possam existir socialmente. Para eles, o funk é diversão, trabalho e sensualidade, mas também é a realidade e a linguagem da favela, denúncia e movimento cultural.

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

Com isso, o funk pode ser compreendido como um meio de comunicação popular com grande influência sobre a juventude pobre. Expressando realidades múltiplas, servindo como diversão, transmitindo mensagens e, sobretudo, transformando em registro artístico a linguagem da favela, cheia de gírias e sentidos diversos da língua culta. Como o funk, que se origina nas favelas, chega ao asfalto também com grande impacto e acaba servindo de mediador entre as diferentes línguas da cidade, contribuindo para incorporar ao português carioca os falares do morro. Num contexto no qual cada vez mais as favelas são guetificadas por uma política de (in)segurança pública que é marcada pela criminalização da pobreza, o funk ganha uma importância comunicacional ainda maior, espécie de “jornal popular”, no dizer de Mr. Catra.

É preciso lembrar que a favela é um território marginalizado construído no interior de uma sociedade fundada no mito da democracia racial. Como mostra Flauzina (2008), tal mito foi utilizado não só para interditar a formação de uma identidade negra no Brasil, como também para apagar o conflito de raça existente na Nação. Um dos vestígios desse

conflito seria a segregação espacial, que lançou a população negra para as periferias de todo o país. Nesse sentido, poderíamos entender a favela como resultado de uma divisão racial, que, no discurso hegemônico, opera de forma silenciosa. Segundo Pinho (2003), no contexto brasileiro, o racismo só tem eficácia simbólica por meio de sua dissimulação, uma vez que a exclusão racial foi substituída pela retórica nacional de mestiçagem brasileira. Assim é possível um racismo sem sujeito (os racistas) e sem objeto (os negros).

Mesmo com as mudanças recentes sobre o pensamento racial no Brasil, a cidade do Rio de Janeiro, que serviu de palco para a invenção da nacionalidade e, logo, da mestiçagem brasileira, reitera continuamente tais silêncios nas leituras que são feitas sobre os territórios desta cidade: que situam “do lado de cá”, a cidade maravilhosa, a terra do samba, das belas praias e do carnaval e “do lado de lá”, as favelas e seus perigosos sujeitos. O preconceito contra os sujeitos e o “lado de lá” da cidade parece não colocar em xeque o mito da democracia racial. É como se a hierarquização sobre determinados territórios da cidade não ameaçasse o mito da “sociabilidade carioca” que celebra a democracia e a indistinção de “classes, cores e culturas”. Em uma cidade onde a mistura de raças é simbolicamente (re)atualizada, o discurso hegemônico silencia a referência à distinção de cores, substituindo-a pela distinção do local de origem – isto é, do local onde se mora. Assim, é possível compreender como o funk carioca reivindica a favela como sua raiz sem fazer menções explícitas aos significados raciais. No funk carioca, há a reivindicação de uma origem espacial constitutiva de uma identidade que pode ser vista como metonímia² da identidade negra na cidade do Rio de Janeiro, a identidade “favelada”.

Esses funkeiros começam a cantar a “favela” num momento em que esta é significada no discurso hegemônico como um todo homogêneo dominado pelo chamado tráfico (comércio varejista de drogas); um discurso que generaliza e atenua completamente qualquer oposição que possa haver entre aqueles que seriam bandidos e aqueles que seriam moradores. Segundo Peralva (2000), desde 1980, a favela é vista e reconstruída pela classe média como o oposto da cidade, como o espaço inimigo, onde qualquer forma de violência do Estado é legítima.

Como mostram alguns autores da geografia cultural, o espaço não é uma entidade física, inocente e a-política. De acordo com Lefebvre (1991, p. 26) o espaço é uma prática discursiva determinante na constituição das identidades sociais. Partindo desse pressuposto, alguns autores fazem uma distinção entre “espaço” e “lugar” produzida socialmente, útil para compreender a forma pela qual determinados sujeitos não só interagem, como também se situam e significam o mundo. De acordo com Forman (2002, p. 25), ambos possuem uma relação dialógica, mas no momento em que o “lugar” é definido pela interação humana local imediata, o “espaço” mostra as trajetórias mais amplas e genéricas. De forma semelhante, De Certeau (2008) argumenta que o local é uma prática que se constrói no ato de caminhar pela cidade e o espaço no ato onividente de observar, medir e delimitar³. Segundo De Certeau

(2008), essas práticas locais e espaciais são como atos de fala que constroem os mapas das cidades.

Se o discurso hegemônico aciona atos de fala para constituir e delimitar a favela como um “espaço” dominado pelo tráfico de drogas, os MCs com os seus atos de fala líricos fornecem um outro tipo de existência para esses territórios. Estes passam a ser o “local” do funk, onde os bailes e as práticas que o constituem são detalhadamente enunciados. Um exemplo notório dessa identidade é o rap “Endereço dos Bailes” dos MCs Junior e Leonardo, em que os artistas “fazem ver” um outro mapa do Rio de Janeiro:

Endereço dos Bailes

(Junior e Leonardo)

No Rio tem mulata e futebol,
Cerveja, chopp gelado, muita praia e muito sol, é...
Tem muito samba, Fla-Flu no Maracanã,
Mas também tem muito funk rolando até de manhã

Vamos juntar o mulão e botar o pé no baile Dj

Ê ê ê ah! Peço paz para agitar,
Eu agora vou falar o que você quer escutar
Ê ê ê ê! Se liga que eu quero ver

O endereço dos bailes eu vou falar pra você

É que de sexta a domingo na Rocinha o morro enche de gatinha
Que vem pro baile curtir
Ouvindo charme, rap, melody ou montagem,
É funk em cima, é funk embaixo,
Que eu não sei pra onde ir

O Vidigal também não fica de fora
Fim de semana rola um baile shock legal
A sexta-feira lá no Galo é consagrada
A galera animada faz do baile um festival

Tem outro baile que a galera toda treme
É lá no baile do Leme lá no Morro do Chapéu
Tem na Tijuca um baile que é sem bagunça
A galera fica maluca lá no Morro do Borel

Ê ê ê ah! Peço paz para agitar,
Eu agora vou falar o que você quer escutar
Ê ê ê ê! Se liga que eu quero ver
O endereço dos bailes eu vou falar pra você

Vem Clube Íris, vem Trindade, Pavunense
Vasquinho de Morro Agudo e o baile Holly Dance
Pan de Pillar eu sei que a galera gosta
Signos, Nova Iguaçu, Apollo, Coelho da Rocha, é...

Vem Mesquitão, Pavuna, Vila Rosário
Vem o Cassino Bangu e União de Vigário
Balanço de Lucas, Creib de Padre Miguel

Santa Cruz, Social Clube, vamos zoar pra dedéu
Volta Redonda, Macaé, Nova Campina
Que também tem muita mina que abala os corações
Mas me desculpa onde tem muita gatinha
É na favela da Rocinha lá no Clube do Emoções

Vem Coleginho e a quadra da Mangueira
Chama essa gente maneira
Para o baile do Mauá
O Country Clube fica lá praça seca
Por favor, nunca se esqueça,
Fica em Jacarepaguá

Ê ê ah! Peço paz para agitar,
Eu agora vou falar o que você quer escutar

Em *Endereço dos Bailes*, os artistas fazem mais do que uma descrição dos bailes. Enfatizando os aspectos positivos dessa diversão, eles realizam um convite aos olhos e aos ouvidos. O Rio de Janeiro deixa de ser visto apenas como o espaço genérico do samba, do futebol e da praia – os tão consagrados símbolos nacionais –, para ser também o local onde acontecem inúmeros e específicos bailes funk. Num momento em que os MCs buscavam dar visibilidade e legitimidade ao funk, eles acabaram por fazer o mesmo com o local onde este era produzido e consumido. Tais locais passam a ser enunciados como parte integrante da cidade.

Vários funks produzidos na década de 1990 têm nome de favelas específicas, por exemplo, o *Rap da Rocinha*, *Rap do Vidigal*, *Rap da Cidade de Deus*. Da mesma maneira, muitos MCs dessa época também eram conhecidos como representantes de certa galera ou de uma favela específica, como por exemplo, William e Duda do Borel, Galo da Rocinha, Mascote do Vidigal etc. O nome dos raps e dos artistas de funk indica um referencial comunitário. Os artistas de funk existem publicamente como um sujeito coletivo “da Rocinha”, “do Vidigal” etc.; e, ainda, enunciam em nome de suas próprias favelas ou comunidades⁴. Nessas poesias, os aspectos positivos das favelas são reiterados, à medida que os MCs nomeiam as ruas, esquinas e os lugares de entretenimento de cada um desses locais, como mostramos no rap a seguir.

Rap do Vidigal e da Rocinha
(Mascote e Galo)

E aí MC Galo, como é que ta a Rocinha?
Um paraíso, onde tem muitas mulheres.

E o Vidigal?
 Vidigal é um Morro de Lazer, em frente ao mar
 Quem sobe não quer mais descer

Vai, vai, vai, vem, vem, vem
 Quem dança no Vidiga, dança na Roça também

O Vidigal é um morro de valor
 É uma favela que o Papa batizou
 Comunidade humilde, é um morro muito shock
 É lá que mora o MC Mascote

A Rocinha é uma comunidade linda
 É a maior favela da América Latina
 Se liga sangue bom, preste atenção
 No que eu te falo
 É lá que mora o tal do MC Galo

Se liga amigos, não me leva a mal
 Agora eu vou falar das áreas do Vidigal
 Subindo a escola vai parar no Barracão
 Subindo sempre tem, você para no Cantão
 Passa rua três, rua Nova, Orelhão
 Logo mais em cima, tem a associação
 Tem que continuar subindo no sapatinho
 Se de repente lombra, você corta o caminho

Olha meus amigos, eu não vou perder a linha
 Agora eu vou falar é da área da Rocinha
 Vem a Rua 1, a Rua 2 e a Rua 3
 E também a Rua 4 não se esqueça de vocês

Cachopa, Pocinho, Vila Verde, Terreirão,
 Cidade Nova, Curva do S e Fundação
 Vem a Via Ápia, Paulo Brito e Boiadeiro
 Roupa Suja e o Valão, sempre tem que vir primeiro

Vidigal tem conceito, a Rocinha pede a paz,
 Vidigal tem conceito, a Rocinha pede a paz

Neste rap, dois MCs estabelecem um diálogo no qual cada um narra as práticas espaciais de seus locais de habitação: as favelas do Vidigal e da Rocinha. Cada MC, na posição de locutor, situa-se como caminhante que mais do que “fazer ver” um determinado local, propõe um itinerário. Por exemplo, os MCs evidenciam as favelas com nome e características positivas próprias, “Rocinha, um paraíso”, “Vidigal, um morro de Lazer”, mas também o percurso que realizam em seus locais de habitação, “Subindo a escola vai parar no Barracão”, “Logo mais em cima, tem a associação”.

É possível perceber que, apesar das condições materiais da favela causarem indignação em seus moradores, ela também é um local capaz de gerar um enorme sentimento de

orgulho e pertencimento nos sujeitos que lá habitam. Tal sentimento é enunciado nas letras de funk. Por meio delas, os MCs travam verdadeiras batalhas linguísticas contra o discurso hegemônico no qual a favela é construída como o espaço de atos de atrocidade com condições desoladoras. No rap *Cidade de Deus*⁵, os MCs Cidinho e Doca encenam atos de fala que se constituem como uma resposta contestatória ao discurso hegemônico, conforme exposto no fragmento a seguir.

Cidade de Deus

(Cidinho e Doca)

C -I- D- A- D- E- D- E- D- E- U- S
e vê se não esquece de Deus

êêêê Cidade de Deus

C -I- D- A- D- E- D- E- D- E- U- S
e vê se não esquece de Deus

êêêê Cidade de Deus

Cidade de Deus

Dizem que nós somos violentos,
mas desse jeito eu não aguento.
Dizem que lá falta educação,
mas nós não somos burros não.
Dizem que não temos competência,
mas isso sim que é violência.

Que só sabemos fazer refrão
se liga sangue bom,
mas não é assim.

Nós temos escola
nós temos respeito
se quer falar de nós
vê se fala direito.

Estou documentado doutor
cidadão brasileiro e tenho o meu valor.
Meu pai é pedreiro, mamãe costureira
e eu cantando rap pra massa funkeira
O ritmo é quente é alucinante
êta povo do funk êta povo gigante.
Eu quero ouvir geral no refrão

Cidade de Deus êêêê Cidade de Deus

C -I- D- A- D- E- D- E- D- E- U- S
e vê se não esquece de Deus

êêêê Cidade de Deus

C -I- D- A- D- E- D- E- D- E- U- S
e vê se não esquece de Deus

êêêê Cidade de Deus

Cidade de Deus

Mas se tu não sabe eu te conto,
 mas eu não sei se tu está pronto.
 Nem tudo o que falam é verdade.
 Queremos paz, justiça e liberdade.
 Quando tiver um tempo sobrando,
 se liga no que estou falando
 vai lá conhecer minha cidade.
 Eu vou te dizer aí que começa,
 tu vai se amarrar vai se divertir
 Depois que tu entrar não vai querer sair.
 Vai ver alegria vai ver sofrimento
 Não escondemos nada o que temos lá dentro.
 Porque a comunidade tem fé
 a vida que levamos é tipo maré
 Às vezes tá alta, às vezes tá baixa,
 quem sabe navegando essa maré se acha.
 Esqueça a caneta escreva de lápis
 quando a maré mudar você passa a borracha.
 Porque a vida do povo é assim
 As vezes tá tranquila e as vezes tá ruim. (...)

O rap tem início com o refrão em que os MCs soletram o nome da Favela Cidade de Deus (C -I- D- A- D- E- D- E- D- E- U- S) e depois o repetem inúmeras vezes, ao longo da música. A palavra “Deus” é enfatizada (*vê se não se esquece de Deus*). Nesse momento, os MCs fornecem pistas sobre quem é o seu interlocutor: o sujeito que não só poderia esquecer o atributo “de Deus”, como também associar essa Cidade a um atributo oposto (nem tão Divino)! A música é uma resposta/defesa daqueles que vivem nas favelas para aqueles que estão fora delas. De um lado, temos os MCs que narram em primeira pessoa para marcar uma enunciação em nome de um sujeito coletivo: o “nós da Cidade de Deus”. Mesmo quando eles enunciam na primeira pessoa do singular, trata-se de um reforço dessa coletividade, uma vez que eles acionam representações paradigmáticas da forma pela qual os músicos significam o sujeito da favela: não como o “bandido”, mas como um cidadão brasileiro, músico, filho de pais trabalhadores (*estou documentado, doutor/ cidadão brasileiro/ tenho o meu valor/ meu pai é pedreiro/mamãe costureira*). De outro lado, temos o interlocutor, aquele sujeito que não é da favela, identificado ora como “doutor”, ora como “sangue bom”. Esse último termo é uma gíria do chamado “favelês”⁶ que designa uma forma de tratamento amigável com o outro. O “sangue bom” é explicitamente convidado a conhecer a Cidade de Deus (Se Liga no que eu estou falando/vai lá conhecer a minha cidade).

Logo após o refrão, os MCs citam certas imagens tipicamente acionadas no discurso hegemônico (ou no “discurso do doutor”) sobre as favelas: o espaço da violência e da falta (Dizem que nós somos violentos/ Dizem que lá falta educação/ Dizem que não temos competência). Enunciando como um coletivo, os MCs citam tal discurso para contestar atos

de fala que, violentamente, interpelam e constituem a favela e seus sujeitos, unicamente, por estereótipos violentos (Mas desse jeito eu não aguento, mas nós não somos burros não, mas isso sim que é violência).

Nesse rap, não só os aspectos positivos das favelas são significados. Ainda que se tenha o “local favela” como uma categoria central na organização de suas narrativas, não se trata de um “espaço idealizado” retratado por apenas uma perspectiva. Muito pelo contrário, os raps não só mostram os aspectos positivos do “local” favela, mas também funcionam como denúncia social. Ao fazer o convite ao “doutor”, os MCs realizam uma caminhada, em que mostram as dificuldades de se viver numa favela (vai ver alegria vai ver sofrimento/não escondemos nada o que temos lá dentro). É sob o ponto de vista do sujeito que vive as práticas locais, tecendo contornos e trajetórias das favelas, que os aspectos positivos e negativos desse território são narrados, transformando a habitação e o hábito em algo pelo qual vale a pena lutar.

Parafraseando o rap, trata-se de uma trajetória vulnerável, que “só pode ser escrita a lápis” (Esqueça a caneta escreva de lápis/ Quando a maré mudar você passa a borracha). No entanto, tal trajetória é o destino de milhares de sujeitos que, nesse rap, são (re)escritos: o favelado, que no discurso hegemônico é interpelado como uma perigosa estereotípia, aqui é identificado como um “sujeito de direito”, ou melhor, como “povo” brasileiro (porque a vida do povo é assim/ às vezes tá tranquila, as vezes tá ruim).

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

Para MC Leonardo, nascido e criado na Rocinha, as elites combatem e criminalizam o funk de todas as maneiras, pois a briga do funk é antes de tudo uma briga racial. Que ironia! Logo na terra em que governos, mídia corporativa e elites artísticas/intelectuais celebram a democracia racial e a igualdade de “classes, cores e culturas”. É impossível pensarmos numa transformação radical da sociedade, se não começarmos a pelo menos reconhecer e respeitar a legitimidade da cultura da juventude negra contemporânea e a dialogar com as suas contradições. Como diz o MC da maior favela da América Latina, “o funk carioca é uma poderosa arma porque é uma forma de comunicação, que mostra o que nós favelados vivemos, pensamos e queremos”.

Notas

1 - Sobre a ideia de humanidade supérflua ver os trabalhos de Zygmunt Bauman, *principalmente Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

2- Referimo-nos à figura retórica que possibilita deslocar uma parte para significar o todo. Assim, o que é enunciado como objeto de preconceito são imagens identitárias que se associam, silenciosamente, ao corpo negro (seja a imagem do pobre, do favelado, do marginal, do funkeiro etc.). Tal operação retórica perpetua o racismo sem que ele seja explicitamente identificável.

3 - O local está para o caminhante, assim como o espaço está para o cartógrafo.

4 - Atualmente, os funkeiros já não utilizam com frequência, como na década de 1990, nomes de favelas específicas nos funks, pois enunciar o pertencimento a uma delas pode ser entendido como

enunciar o pertencimento a certa facção criminosa. Tal fenômeno deve-se ao aumento de violência no mercado varejista de drogas diretamente relacionado ao acirramento, nos últimos quinze anos, de uma política de Estado que criminaliza a pobreza e as favelas cariocas (MALAGUTI, 2003).

5 - Esse rap foi gravado em 2003, um ano depois do lançamento do filme “Cidade de Deus”, dirigido por Fernando Meirelles. Esse filme popularizou e projetou a Cidade de Deus, internacionalmente, como o espaço da barbárie e de uma violência brutal.

6 - Esse termo foi publicizado pelo rapper MV Bill e explicita um aspecto típico da cultura carioca: a existência de uma língua produzida a partir das interações sociais que ocorrem nas favelas e que impõem gírias e modas linguísticas ao conjunto dos habitantes das cidades.

Referências Bibliográficas:

- BITTENCOURT, B. “Funk movimenta R\$ 10 milhões por mês só no Rio de Janeiro, diz estudo”. *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u492067.shtml>> Acesso em: 27 de janeiro de 2009.
- BLACKLEDGE, A. The racialization of language in British political discourse. IN :*Critical Discourse Studies*, Volume 3, Issue 1, 2006, p. 61-79. Disponível em: <http://www.informaworld.com/smpp/title~content=t713695016> Acesso em: maio de 2008.
- BUTLER, J. *Excitable speech: a politics of the performative*. New York: Routledge, 1997.
- CERTEAU DE, M. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008.
- CHOULIARAKI, L. & FAIRCOUGH, N. *Discourse in the late modernity: rethinking critical discourse analyse*. Edimburgo University Press, 1999.
- CLIFFORD, J. *A experiência etnográfica*. Antropologia e literatura no século XX. José Reginaldo Santos Gonçalves (org.). 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- FLAUZINA, A. *Corpo negro estendido no chão*. O sistema penal e o projeto genocida do Estado brasileiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- FORMAN, M. “Represent: Race, Space and Place in Rap Music. IN: Forman, M & Neal, M. (orgs.) *That’s the Joint*. The hip-hop studies reader. New York-London: Routledge, 2004. p. 201-223.
- _____. *The hood comes first*. Race, space and place in rap and hip-hop. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2002.
- GILROY, P. *O Atlântico negro*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/UCAM-Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- HALL, S. *Representations: Cultural representations and signifying practices*. California: Sage Publications Ltd, 2003.
- _____. “Cultural identity and diaspora”. In WILLIAMS, P. & CHRISMAN, L. *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. New York: Columbia University Press, 1997. p. 392-404
- HERSCHMANN, M. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2006.
- LACLAU, E. & MOUFFE, C. *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics*. London: Verso, 1985

- LEVEBVRE, H. *The production of space*. Oxford: Basil Blackwell, 1991.
- LIMA, A. "Funkeiros, timbaleiros e pagodeiros: notas sobre juventude e musica negra na cidade de Salvador". IN: *Caderno Cedex, Campinas*, v. 22, n. 57, 2002. p. 77-96
- MAGALHÃES, I. *Eu e tu: a constituição do sujeito no discurso médico*. Brasília: Thesaurus, 2000.
- MALAGUTI, V. *Difíceis ganhos fáceis*. Drogas e juventude pobre no Rio de Janeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003.
- MOITA LOPES, L.P. *Identidades fragmentadas*. A construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2002.
- MOITA LOPES (org.). *Por uma linguística aplicada indisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- OLIVEIRA DE, J. & MACIER, M. "A palavra é: favela". IN: Zaluar, A. & Alvito, M. *Um século de favela*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 61-115
- PENNYCOOK, A. "Uma linguística aplicada transgressiva." IN: MOITA LOPES, L.P(org.) *Por uma linguística aplicada indisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- _____. *Global englishes and transcultural flows*. London and New York: Routledge, 2007.
- PERALVA, A. *Violência e democracia*. O Paradoxo Brasileiro. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- PINHO, O. *O mundo negro: sócio-antropologia da reaficanização em Salvador*. 2003. Tese. 302 f. (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- RAJAGOPALAN, K. *Por uma Linguística crítica*. Linguagem, identidade e a questão ética. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- ROSE, T. *Black noise*. Rap music and black culture in contemporary America. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1994.
- VIANA, H. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- WADE, P. *Music, race and nation*. Música tropical in Colombia. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- WEEDON, C. *Feminist practice and poststructuralist theory*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.
- ZACCONE, Orlando. *Acionistas do nada: quem são os traficantes de drogas*. Rio de Janeiro, 2007.

Enviado em 05/05/2012