

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

“Bota o fuzil pra cantar!”  
O Funk Proibido no Rio de Janeiro.

Rodrigo Russano

Rio de Janeiro  
2006

# “BOTA O FUZIL PRA CANTAR!” O FUNK PROIBIDO NO RIO DE JANEIRO.

por

RODRIGO RUSSANO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dra. Elizabeth Travassos.

Rio de Janeiro, 2006.

R958 Russano, Rodrigo.  
“Bota o fuzil pra cantar !” : o funk proibido no Rio de Janeiro / Rodrigo  
Russano, 2006.  
ix, 124f. + 1 CD-ROM.

Orientador: Elizabeth Travassos.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.  
Centro de Letras e Artes. Mestrado em Música, 2006.

1. Música popular – Rio de Janeiro (RJ). 2. Funk (Música). 3. Funk (Música) – Aspectos sociais – Rio de Janeiro (RJ). 4. Etnomusicologia – Rio de Janeiro (RJ). 5. Música e juventude – Rio de Janeiro (RJ). 6. Criminalidade urbana – Rio de Janeiro (RJ). 7. Música alternativa – Rio de Janeiro (RJ). I. Travassos, Elizabeth. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Mestrado em Música. III. Título.

CDD - 784.5098153

A meu querido filho Rodrigo, motivo de tudo que eu faço de bom.

RUSSANO, Rodrigo. *Bota o fuzil pra cantar! O Funk Proibido no Rio de Janeiro*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Esta dissertação é o resultado de uma pesquisa inicial sobre o estilo musical conhecido como Funk Proibido na cidade do Rio de Janeiro. Adoto um enfoque sócio-etnomusicológico para descrever o percurso histórico que levou ao surgimento dessa música e para retratar os diversos atores que integram o “mundo artístico” do Funk Proibido. A análise de várias letras de músicas e de duas entrevistas com o cantor Mr. Catra permitiu levantar duas hipóteses, que procuro demonstrar na dissertação. A primeira, apoiada em conceitos de Howard Becker, sustenta que os cantores do estilo se encontram entre dois mundos artísticos: o oficial e o *underground*. A segunda, baseada no trabalho de Marcos Alvito, aponta uma tendência do Funk Proibido de representar um tipo de banditismo que chamei de “romântico”. A descrição dos CDs “proibições” e a análise harmônica e melódica das músicas destacam características que potencializam a atitude transgressora desse estilo musical.

Palavras-chave: Funk – Música popular – Crime - Violência

RUSSANO, Rodrigo. *“Sing the Assault Rifle!” The Forbidden Funk in Rio de Janeiro city*. 2006. Máster Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## ABSTRACT

This dissertation results from a preliminary research on the musical style known as Funk Proibido (Forbidden Funk) in Rio de Janeiro city. The socio-ethnomusicological approach guided my description of the historical events leading to the upcoming of that musical style. I also describe the various social agents of the “artistic world” of the Forbidden Funk. The analysis of the lyrics and of two interviews with MC Mr. Catra – the most famous MC and singer of that style – led me to two hypothesis. The first one, based on Howard Becker’s sociology of art, states that the singers of the Forbidden Funk are located between two “artistic worlds” – the official one and an underground musical world. The second hypothesis, based on the work of Marcos Alvito, points out to a tendency of the so-called forbidden funks to depict a kind of outlaw I have referred to as “romantic”. The description of the “forbidden CDs” (CDs Proibidões) and the harmonic-melodic analysis of its songs highlight the main characteristics that enhance the transgression attitude inherent to that musical style.

Keywords: Funk – Popular Music – Crime - Violence

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Dra. Elizabeth Travassos, pela grande ajuda, motivação e disciplina necessária para que esse trabalho fosse concluído.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela concessão de bolsa de estudos do Programa de Demanda Social, entre março de 2004 e fevereiro de 2005.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ, pela bolsa de estudos do Programa Bolsa Nota 10, concedida entre março 2005 e fevereiro de 2006.

À Professora Dra. Martha Ulhôa – a primeira pessoa a me ajudar e a se interessar pelo tema que escolhi ainda na graduação – pela ajuda e observações que contribuíram para engrandecer esse trabalho.

À Professora Dra. Carole Gubernikoff, que desde a graduação se demonstrou interessada pelo tema que escolhi e que, na pós-graduação enriqueceu este trabalho com sua crítica sempre a postos.

Ao Professor Dr. Michel Misse, que me apresentou caminhos de grande importância em meio ao conhecimento sobre o crime e da violência.

Ao Professor Dr. Gilberto Velho, por engrandecer esta pesquisa me concedendo a honra de participar da banca que avalia este trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO – PPGM –, por ter acreditado no potencial do meu trabalho e ter tornado possível o meu sonho de pós-graduando.

Aos professores do PPGM que, com a grandeza de seu conhecimento, me ajudaram e foram grandes exemplos por suas qualidades humanas e acadêmicas.

A meus pais, Cerley e Renato, pelo orgulho que demonstram ter de meu percurso como estudante.

À minha querida esposa Karine, minha companheira de guerra e paz.

Ao MC Mr. Catra, pela boa vontade para responder a muitas questões que foram de vital importância para a conclusão desse trabalho.

A meus colegas da UNIRIO, pela ajuda e por compartilharem comigo as alegrias e dificuldades da vida de estudante.

Aos funcionários do PPGM, pela boa vontade de sempre e presteza em ajudar, qualidades tão fundamentais quanto a mais elevada das ciências.



# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	1
CAPÍTULO 1	
DUAS HIPÓTESES SOBRE O FUNK PROIBIDO .....	6
1. A dupla gênese de um mundo artístico estigmatizado .....	6
2. Atores do Funk Proibido .....	14
3. Hipóteses.....	22
CAPÍTULO 2	
OS CDS PROIBIDÕES .....	56
1. Pequena etnografia dos CDs .....	56
2. A música .....	59
CAPÍTULO 3	
PEQUENA ETNOGRAFIA DOS BAILES .....	92
1. Show de Mr. Catra na Vila Mimosa.....	92
2. Show de Mr. Catra, Boate 00 .....	97
3. Baile Funk no Circo Voador .....	99
4. Impressões .....	103
CONCLUSÃO .....	105
GLOSSÁRIO .....	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	110
ANEXOS .....	113

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Caminhos para o alcance de metas sociais _____	29
Figura 2 – Melodia da faixa 19 do disco <i>Proibidão 13 C.V + R.L. Vermelhão</i> _____	70
Figura 3 – Melodia da faixa 19 do disco <i>Proibidão 13 C.V + R.L. Vermelhão</i> , com harmonia _____	71
Figura 4 – Melodia da faixa 10 do disco <i>G3 e Amigos</i> _____	71
Figura 5 – Melodia da faixa 10 do disco <i>G3 e Amigos</i> com harmonia _____	72
Figura 6 – Melodia da faixa 19 do disco <i>Proibidão 13 C.V + R.L. Vermelhão</i> , com harmonia tonal _____	72
Figura 7 – Melodia da faixa 19 do disco <i>Proibidão 13 C.V + R.L. Vermelhão</i> , com harmonia modal _____	73
Figura 8 – Melodia da faixa 10 do disco <i>G3 e Amigos</i> , com harmonia tonal _____	73
Figura 9 – Melodia da faixa 10 do disco <i>G3 e Amigos</i> , com harmonia modal _____	73

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

- Exemplo 1 – Amostra do estilo *Miami bass*.
- Exemplo 2 – CD *Proibidão 13 CV + RL Vermelhão*, Faixa 8 (sobre a melodia de “Rindo à toa”, do grupo Falamansa).
- Exemplo 3 – CD *Proibidão 13 CV + RL Vermelhão*, Faixa 9.
- Exemplo 4 – CD *G3 e Amigos*, “Fogo no X9”.
- Exemplo 5 – CD *MC Sabrina*, Faixa 1.
- Exemplo 6 – CD *MC Sabrina*, Faixa 16.
- Exemplo 7 – CD *Funk Neurótico 29*, “Momento cachorrada”.
- Exemplo 8 – CD *Funk Neurótico 29*, “Valsa da meia-noite”.
- Exemplo 9 – CD *G3 e Amigos*, “Vermelho”.
- Exemplo 10 – CD *Proibidão C.V. + R.L. 13 Vermelhão*, Faixa 9.
- Exemplo 11 – CD *Proibidão C.V. + R.L. 13 Vermelhão*, Faixa 12.
- Exemplo 12 – CD *G3 e Amigos*, “Em uma casa”.
- Exemplo 13 – CD *Proibidão C.V. + R.L. 13 Vermelhão*, Faixa 24.
- Exemplo 14 – CD *G3 e Amigos*, “Bandido Bandeide”.
- Exemplo 15 – CD *G3 e Amigos*, “Complexo da Alta”.
- Exemplo 16 – CD *Proibidão CV + RL 13 Vermelhão*, Faixa 1 (sobre a melodia de “Me dê motivo”, de Tim Maia).
- Exemplo 17 – CD *G3 e Amigos*, “Cuca Louca”.
- Exemplo 18 – CD *G3 e Amigos*, “Bandido Bandeide”.
- Exemplo 19 – CD *Menor do Chapa convida MC Frank*, Faixa 1.
- Exemplo 20 – CD *Proibidão 13 C.V + R.L. Vermelhão*, Faixa 19.
- Exemplo 21 – CD *G3 e Amigos*, “Toma Juízo”.
- Exemplo 22 – CD *Proibidão 13 C.V. + R.L Vermelhão*, Faixa 8.

Exemplo 23 – CD *Proibidão 13*, CV + R.L. Vermelhão, Faixa 13.

Exemplo 24 – CD *MC Sabrina*, Faixa 21.

Exemplo 25 – CD *Menor do Chapa convida MC Frank*, “Pesadão”.

Exemplo 26 – CD *Proibidão C.V. + R.L. 13 Vermelhão*, Faixa 6 (sobre a melodia de “Águas de março”, de Tom Jobim).

Exemplo 27 – CD *MC Sabrina*, Faixa 4.

Exemplo 28 – CD *MC Sabrina*, Faixa 5.

Exemplo 29 – CD *Menor do Chapa convida MC Frank*, “Vida Louca Proibida”.

# INTRODUÇÃO

O tema desta pesquisa é o estilo musical conhecido como “Funk Proibido” ou “Proibidão”. Considerarei apenas o fenômeno observado na cidade do Rio de Janeiro, no período compreendido entre março de 2004 e março de 2006, embora meu envolvimento com o tema tenha começado no ano de 2002, quando eu estava completando o curso de Licenciatura em Educação Artística – Música, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

À época, a monografia de fim de curso representou um primeiro contato com a música em questão, proporcionando algumas descobertas e conclusões, mas servindo, fundamentalmente, como detonador do interesse, aquilo que deu início ao processo de pesquisa descrito aqui<sup>1</sup>.

A pesquisa de campo que deu origem à monografia, embora mínima, proporcionou duas experiências fundamentais para se abordar o tema: a compra de CDs, a aproximação do universo em torno deles e; a entrevista com um compositor do estilo, Mr. Catra. No primeiro caso, tive a possibilidade de apreciar o produto de forma completa, incluindo-se aí o momento da compra e a forma como é feita, visto que não se trata de uma compra normal em lojas de música. No segundo caso, pude ouvir as idéias e opiniões de um artista – Mr. Catra – cujo nome está intimamente ligado com o desenvolvimento do Funk Proibido<sup>2</sup> e conhecer suas posições pessoais sobre arte e outros assuntos, ainda que de forma superficial.

---

<sup>1</sup> V. Russano, 2002. Agradeço à professora Martha Ulhôa, minha orientadora na época de elaboração da monografia, pelo estímulo para abordar o tema do Funk Proibido.

<sup>2</sup> A expressão “Funk Proibido” será discutida no capítulo 1.

Essa superficialidade foi, sem sombra de dúvida, o motivo que instigou a proposição de uma nova pesquisa sobre o mesmo tema, a ser desenvolvida no curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Durante o período compreendido entre o fim da monografia e o início desta pesquisa, pouco ou nada foi feito, no âmbito acadêmico, sobre o estilo musical em questão.

Minha intenção – ingênua intenção – era, a princípio, fornecer a todos um panorama rico em detalhes sobre o objeto de estudo, com incursões às “bocas-de-fumo” (onde mais poderia ouvir esta música em sua forma mais “original”, “primitiva”, “real”?), aos bailes de favela e às “gravadoras” clandestinas, de onde os CDs conhecidos como “Proibições” eram remetidos ao seu mercado de venda. Não tinha noção da quantidade de ações necessárias para que cada um desses ambientes de pesquisa fosse devidamente estudado. Sequer foi avaliada realistamente a possibilidade de visitar esses locais em segurança e sem ser obrigado a assumir identidades falsas. A princípio, imaginei que a boa relação que estabeleci com Mr. Catra pudesse abrir muitas portas e me dar trânsito livre pelo mundo do Funk Proibido. Mas as coisas não foram tão fáceis assim, é claro.

Em primeiro lugar, Mr. Catra sumiu do mapa, assim como todos os contatos que me ligavam a ele. Não que as pessoas tivessem desaparecido ou morrido, mas seus telefones (em cem por cento dos casos eram celulares) e e-mails haviam mudado, deixando no lugar apenas aquelas odiosas mensagens que informam que o contato não existe mais. De início não me preocupei muito, pois ainda teria pelo menos um ano de estudos, em sala de aula, antes de partir para o campo, mas, ao aproximar-se o momento em que o fenômeno teria que ser observado mais de perto, percebi que ainda não possuía nenhuma conexão formal que me garantisse as incursões desejadas. É interessante frisar que eu havia sido advertido por várias pessoas – entre elas, o professor Michael Herschmann, com quem tive a

oportunidade de conversar brevemente sobre a pesquisa em favelas – da necessidade de ter algum elo de ligação com o meio para fazer esse tipo de trabalho de campo. Eu não tinha uma visão realista do ambiente em que o comércio de drogas ilegais funcionava, e imaginei que poderia partir para o trabalho de campo sozinho.

Bem, o fato é que a necessidade de finalização, de pragmatismo para a realização do trabalho, levou a uma mudança de foco na pesquisa. O fenômeno Funk Proibido como um todo deu lugar a uma investigação sobre os CDs de Proibidão e sobre os cantores do estilo.

Embora a concentração da atenção sobre os discos possa parecer, a princípio, uma perda – em especial no que diz respeito ao contato direto com os bailes e seus frequentadores –, a decisão acabou por dar impulso definitivo à pesquisa, uma vez que eu agora tinha um alvo claro a ser atacado. Outro aspecto positivo dessa decisão reside no fato de, na audição do CD, podermos atentar para vários aspectos do objeto da pesquisa; desde fatores sócio-antropológicos – como as questões relativas a crime e pirataria – até outros puramente musicais – como harmonia e ritmo, por exemplo.

A especulação sobre os cantores acabou por levar a conclusões sobre o lugar que eles e o Funk Proibido ocupam no imaginário popular. Pude perceber que os intérpretes vivem um tipo de luta por um lugar ao “sol da mídia”. Por outro lado, não podem abandonar os funks de conteúdo ilegal, que representam um atrativo “exótico” ou mesmo “esotérico” para alguns ouvintes, mas também um forte elemento de protesto e demonstração de poder, para outros.

Há outro importante ponto de referência em nosso trabalho: a constatação da existência de duas representações de bandidos nos Proibidões e no imaginário popular: um é o que chamarei de “bandido romântico”; o outro é um tipo sem rosto, criador do estado de “terror” nas favelas. Em decorrência do fascínio pelo primeiro tipo e rejeição ao segundo,

surge todo um mundo de representações em que se observa um alinhamento dos funkeiros com uma ou outra facção criminosas.

A experiência de escrever uma dissertação com um tema associado ao crime – portanto gerador de polêmica – foi muito interessante, por um lado: chamava a atenção de quase todas as pessoas que ficavam sabendo da minha pesquisa e que me abordavam com um profundo e sincero interesse acadêmico, ou apenas com grande curiosidade pessoal: “Mas como assim? A universidade permitiu que você estudasse isso?” Por outro lado, encontrei dificuldades com a ausência de trabalhos específicos sobre Funk Proibido e a quase inexistente interação acadêmica entre os temas *crime* e *música*; isso é mais um motivo para entendermos esta pesquisa como um trabalho inicial, não somente no que diz respeito ao objeto em si, mas também à aproximação entre o conhecimento musical e os estudos que se debruçam sobre a criminalidade.

Acredito que a principal contribuição desta pesquisa – além do fato de representar um pontapé inicial – reside no fato dela trazer à discussão um estilo musical que está entre os mais frequentes da paisagem sonora da cidade do Rio de Janeiro – e nada tem sido feito para tentar entender suas especificidades. Além disso, trata-se de uma música que emana de algumas das mais importantes questões sociais cariocas: a criminalidade; a dicotomia favela / asfalto, entre outras.

O trabalho busca fundamentação teórica nas áreas de sociologia e antropologia (Becker, 1982; Goffman, 1963; Alvito, 2002; Vianna, 1998), bem como nas teorias da estruturação musical, com ênfase na harmonia (Menezes, 2002). Algumas idéias de Mikhail Bakhtin (1987) sobre cultura popular e paródia foram incorporadas nesta dissertação.

No capítulo 1, faço uma introdução ao tema, localizando historicamente o Funk Proibido e mostrando como ele é fruto do embate entre grupos sociais com interesses e



valores divergentes. Também são apresentados os atores do Funk Proibido, com destaque para a figura do MC e para os vários pontos de contato que ligam sua figura à do “bandido romântico”, e que será caracterizado nesse capítulo.

O segundo capítulo é uma pequena etnografia dos CDs, em que descrevo, de início, o momento da compra e o *design* dos discos, abordando aspectos do conteúdo literário das canções. Depois, faço uma análise de várias questões musicais, como harmonia, interação voz–acompanhamento e características melódicas dos funks.

O terceiro capítulo é uma pequena etnografia dos bailes funk e shows de cantores de Proibidão, a partir das observações realizadas no decorrer da pesquisa. São descritos: o ambiente em que a *performance* acontece, a interação cantor-platéia e outros aspectos que julguei serem dignos de nota.

## CAPÍTULO 1

### DUAS HIPÓTESES SOBRE O FUNK PROIBIDO

#### 1. A dupla gênese de um mundo artístico estigmatizado

O funk carioca tem sua gênese nos anos 1970, sob influência do movimento *Black Power* americano e a explosão da música *soul*, que tinha na figura de James Brown o seu principal representante. Surgem nesse momento os “bailes da pesada”, expressão máxima do então chamado Movimento Black Rio. Esses bailes eram promovidos, inicialmente, por Big Boy e Ademir Lemos, na casa de shows Canecão, e recebiam milhares de jovens das camadas populares em busca de diversão a preços acessíveis.

Quando a administração do Canecão passou a privilegiar a MPB, os *bailes da pesada* foram levados para a zona Norte, onde a maior parte dos frequentadores residiam. Para manter os grandes bailes, que algumas vezes chegavam a reunir mais de dez mil jovens num mesmo clube, algumas empresas colocavam individualmente um sistema de som gigantesco. As “equipes” conseguiam reunir em um único baile cerca de cem alto-falantes empilhados, formando enormes paredes. Essas “equipes” tinham nomes como “Revolução da Mente”, inspirado no “Revolution of Mind” de James Brown, ou “Soul Grand Prix” e “Black Power”(Herschmann, 1997: 40).

A grande repercussão pública fez com que acontecesse o primeiro ato de hostilização aos participantes de bailes: a migração dos eventos da Zona Sul da cidade – habitada *grosso modo* pelas classes média e alta – para a periferia.

No início dos anos 1980 a febre do funk foi diminuindo, ganhando popularidade a batida *Miami Bass*<sup>3</sup>. De maneira “equivocada”, o nome do estilo continuou o mesmo.

---

<sup>3</sup> O termo “batida” significa, no linguajar musical, um tipo de acompanhamento rítmico, tendo como síntese uma célula básica que se repete. No caso da batida *Miami bass*, v. Exemplo 1 do Cd em anexo.

Este mesmo funk tem em sua trajetória outro marco fundamental, um segundo nascimento. Refiro-me aqui ao episódio acontecido na praia do Arpoador em 18 de outubro de 1992. No dia seguinte, a imprensa brasileira descrevia histericamente os fatos:

A Zona Sul do Rio tornou-se ontem numa praça de guerra, com arrastões promovidos por gangues de adolescentes vindos de bairros do subúrbio e da Baixada Fluminense, armados com pedaços de madeira. A Polícia Militar, com 110 homens munidos de revólveres, metralhadoras e escopetas, teve dificuldade em reprimir a violência dos diversos grupos de assalto. Até uma polícia paralela, formada pelos Anjos da Guarda – grupo voluntário que se propõe a defender a população –, entrou em ação. Banhistas e moradores em pânico tiveram que procurar refúgio em bares, padarias e embaixo das lonas dos camelôs. A ação dos assaltantes começou por volta do meio-dia, na Praça do Arpoador, onde várias linhas de ônibus da periferia fazem ponto final. À medida que desembarcavam, as gangues iam formando os arrastões, cuja ação se espalhou por Copacabana, Ipanema e Leblon. Revoltados, moradores pediram pena de morte e a presença do exército nas ruas (*Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 de outubro, 1992, p. 14 apud Herschmann, 2000.).

Não demorou muito para que os causadores do ocorrido fossem identificados como jovens do subúrbio e da Zona Oeste do Rio de Janeiro que, nos finais de semana, freqüentavam bailes onde a música ouvida era o funk, com sua batida importada dos Estados Unidos, e onde as galeras se digladiavam e entoavam seus gritos.

Ressurgia, então, a figura do funkeiro, dessa vez quase um sinônimo de jovem morador das comunidades carentes da cidade e que, sem nenhuma perspectiva de futuro e opções de lazer, trabalhava no tráfico ou buscava os espaços públicos para saquear os cidadãos de classe média e alta. Assim comentava um editorial do *Jornal do Brasil* da época:

(...) O mundo funk agasalha em seu espaço paus, pedras e armas de fogo. Grupos de jovens, em busca de divertimento, espalham muito mais terror do que alegria. Transformou-se num ritual de vida e morte. (...) Não há distinção entre funk, favela e tráfico de drogas no Rio.(...) (Editorial do *Jornal do Brasil* intitulado “Juventude Transviada”, de grande repercussão na ocasião. Rio de Janeiro, 5 de junho de 1995, p. 11. apud Herschmann, 2000, p. 92.)

Portanto, moldava-se uma figura endemoninhada, um novo inimigo público que mais uma vez era banido do círculo da “sociedade de bem”, com a suspensão de eventos, como o baile do Chapéu Mangueira, que era destinado aos jovens da Zona Sul. Entretanto, estudos mostram que à época aconteciam, assim como hoje, entre 300 e 400 bailes nos fins-de-semana carioca, apenas três ou quatro deles apresentando problemas de violência.

O “perigo” representado pelo funk foi rapidamente absorvido e utilizado pelos frequentadores dos bailes, que ostentavam os “gritos das galeras” como uma demonstração de força. A princípio, eram adaptações fonéticas de refrãos de sucessos em inglês à língua portuguesa, fazendo com que “*you talk too much*” se transformasse em “taca tomate”, por exemplo. Mas também era possível ouvir, em uníssono, frases como: “Estrada da Posse! Ah! Ah! Uh! Uh!” ou “Ê! Ô! Borel é o terror!” – usadas como bordões identificadores do grupo que se encontrava em um evento.

Com a grande repercussão na mídia, o policiamento reforçado ocasionava às vezes confrontos entre galeras e policiais, por ocasião dos bailes.

Desse modo, o universo do funk carioca era cada vez mais empurrado para dentro das favelas. Sendo assim, não é de se admirar que as letras de algumas dessas músicas passassem a retratar cada vez mais o cotidiano, personagens e fatos específicos deste espaço urbano. Nessa retratação, surgem o traficante, o policial corrupto, o trabalhador, a falta de perspectiva do morador, o sofrimento etc.

Portanto, associa-se cada vez mais o funkeiro ao traficante; primeiro, pelo aumento da proximidade entre eles; segundo, e mais importante para este trabalho, pela produção específica do funk que tem como principal característica o alinhamento com as facções do “crime organizado” – o Funk Proibido. Antes de prosseguir, é necessário esclarecer o que chamamos de alinhamento ideológico a facções do crime organizado.

Os meios de comunicação e as autoridades de segurança pública afirmam, há alguns anos, que existem organizações criminosas, que têm o tráfico de drogas como principal atividade, mas não a única. As principais organizações no Rio de Janeiro seriam o Comando Vermelho e o Terceiro Comando. As manchetes de jornal não deixam dúvidas sobre a incorporação destas “organizações” no cotidiano carioca.

PM apreende símbolo do CV e impede baile do tráfico em Caxias Rio - Policiais do 15º BPM (Duque de Caxias) apreenderam, na manhã de terça-feira, uma bandeira de quatro metros quadrados da facção criminosa Comando Vermelho, um equipamento de som completo e uma pistola na Favela General Mariante, em Parada Angélica, Duque de Caxias. De acordo com a polícia, o material seria usado em um baile funk que traficantes locais promoveriam na noite de ontem. Quatro pessoas foram detidas e liberadas após prestarem depoimento na 62ª DP (O Dia Online, 15/11/2005: <<http://www.odia.com.br>>).

Observe-se, nesta matéria, a informação de que são os traficantes os promotores dos bailes, várias vezes veiculada na imprensa.

Cada favela é dominada por traficantes de uma dessas facções e este domínio gera um vínculo imediato de uma comunidade com outras, dominadas por bandidos da mesma “organização”.

#### Dinastia do tráfico da Mangueira

Rio - O tráfico na Mangueira é considerado pela polícia uma espécie de dinastia (soberanos que fazem parte de uma mesma família). Francisco Paulo Testa Monteiro, o Tuchinha, e Alexander Mendes da Silva, o Polegar, presos em Bangu 3, são, respectivamente, tio e sobrinho. Líderes da facção criminosa Comando Vermelho (CV), eles dividem meio a meio o faturamento de suas bocas-de-fumo. Já o traficante foragido Leandro Monteiro Reis, 26, o Pitbull, que controla pessoalmente a venda de entorpecentes para dupla, é primo de Tuchinha. Pitbull tem mandado de prisão por assalto a mão armada e tráfico. De acordo com a inspetora Marina Magessi, da Delegacia de Repressão a Entorpecentes (DRE), o parentesco fala alto na hora de destinar a alguém um cargo de confiança. “Pessoas de fora não entram”, diz Marina. Erismar Rodrigues Moreira, o Bem-Te-Vi, chefe do tráfico na Rocinha até dia 29, quando foi morto em confronto com a polícia, tentou entrar para o comando da Mangueira. Ele, porém, foi rejeitado, segundo investigações da DRE e da 17ª DP (São Cristóvão). “Poucos bandidos de outras favelas migram para Mangueira, mesmo sendo do CV. A quadrilha não abre espaço para pessoas de fora”,

conta Marina Maggessi. Em dezembro de 2003, Cássio Monteiro das Neves, parente de Tuchinha e Polegar e então chefe do tráfico na favela, foi preso. Bem-Te-Vi, gerente da Rocinha, que era dominada pelo CV, se ofereceu para ‘administrar’ a Mangueira e passou a freqüentar o morro para ganhar a confiança do bando. Mas Tuchinha e Polegar disseram que o “sangue fala mais alto” e escolheram Pitbull para chefe. (O DIA Online, 27/11/2005: <<http://www.odia.com.br>>)

Esta ligação termina por se transformar em uma identificação dos moradores, extrapolando o âmbito da criminalidade e tornando-se uma identidade da favela. Assim, não há necessariamente uma associação real do cantor de funk e sua audiência com o crime. O que acontece é mais uma atitude de transgressão.

Os (...) raps do contexto, em que MCs fazem versões piratas de raps de grande sucesso, homenageando membros das organizações criminosas locais, assemelham-se mais às transgressões tão comuns dessa faixa etária (...) (Herschmann, 2000: 169)

A primeira vez em que ouvi algo a respeito de Funk Proibido foi no ano de 2002, quando estava prestes a finalizar meu curso de graduação. Uma reportagem de um telejornal mostrava o novo tipo de mercadoria à venda nas barracas de camelôs do Rio de Janeiro: CDs que continham músicas que faziam apologia ao narcotráfico, representado pelas siglas CV (Comando Vermelho) e TC (Terceiro Comando). Os discos eram vendidos abertamente, expostos em prateleiras pelos ambulantes que gritavam coisas do tipo: “Olha o CD! Pagode, Rock, Funk, Comando Vermelho! É dez reais!”

O tom da reportagem era grave, mostrando com preocupação que as músicas incentivavam o tráfico de drogas. É claro que no dia seguinte nenhuma barraca tinha mais esse tipo de CD à mostra. Eles haviam sumido de vista. Mas ainda existiam. Eram vendidos de forma encoberta, para isso demandando alguma negociação do cliente com o camelô, que agora era reticente, preocupado porque aquela mercadoria passara definitivamente à ilegalidade.

Assim surgiria a denominação “Proibidão”, um termo descritivo, mostrando que o produto é ilegal. Quanto ao aumentativo, admitamos que pode ser entendido de duas formas: primeiro, ele conota poder, força – trata-se de algo muito proibido, ligado ao banditismo; segundo, ele confere uma certa “leveza” humorística à repercussão e ao escândalo que a venda de um CD feito com baixíssima qualidade técnica, de forma caseira, ganhou na mídia. É claro que algumas pessoas sentirão de uma forma, outras de outra. Minha mãe, uma dona-de-casa de classe média, católica fervorosa, ficou espantada quando eu disse qual era o objeto de meu estudo, ficou impressionada com o fato de a universidade “ter permitido” isso, disse que ia rezar para mim. Muitos de meus amigos acharam graça e começaram a cantar vários trechos de Funks Proibidos que conheciam, sempre às gargalhadas com cada frase que se sucedia. Portanto, as duas interpretações não são contraditórias, apenas correlacionadas com a realidade daquele que interpreta: as reações ao Funk Proibido variam conforme a idade, classe social, ocupação e outros fatores.

É importante deixar registrado aqui que existe um antecedente histórico que pode estar relacionado diretamente à existência do Proibidão: trata-se do *gangsta rap* norte-americano, que surgiu nos anos 1990 como denúncia das condições sociais nos guetos:

Numa consciente ou inconsciente conexão com seus precursores Gil Scott-Heron e Last Poets (e em plena vigência do governo Reagan, que tornou a vida bem mais difícil para os pobres da América), o rap ganhava mais um papel: o de denúncia social, recorrendo a uma espécie de representação crua da realidade, que deixou muita gente incomodada. Grupos como Boogie Down Productions, Public Enemy e Niggers with attitude (N.W.A.) levariam essa vertente ao extremo. Nos anos 1990, ela iria desembocar no *gangsta rap*, em que ficou cada vez mais difícil separar o que era letra do que era real (...) (Essinger, 2005:59).

Entendo que essa manifestação musical pode estar relacionada diretamente com o Proibidão porque há uma relação direta entre o Funk Carioca e a cultura estadunidense. Ao mesmo tempo, pude encontrar outros estilos de música relacionados ao banditismo, em

outras partes do mundo, como é o caso dos *narcocorridos* mexicanos, das *narcocumbias* sul-americanas e das canções italianas que louvavam os mafiosos no início do século XX. No entanto, uma pesquisa maior seria necessária para determinar com precisão o nível de relação que essas músicas têm com o nosso objeto de pesquisa.

A verdade é que aquilo que chamamos de Funk Proibido ou “Proibidão” tornou-se um objeto do cotidiano, de forma efetiva. Muitas pessoas que moram no Rio de Janeiro sabem do que se trata. A mídia, ao fazer as denúncias da venda ilegal dos CDs, paradoxalmente ajudou a popularizá-los, a tornar conhecido na cidade como um todo o que até então era popular apenas nas favelas.

Outras denominações encontradas para o Funk Proibido são: “Funk (ou rap) de facção”, pelo fato de fazer apologia de uma das facções criminosas que atuam na cidade; “Funk (ou rap) de contexto”, este menos usado, mas originário do fato da apologia ser dirigida a um determinado “contexto” (grupo que comanda um local); “Funk (ou rap) Neurótico”, isto é, violento, descontrolado. O termo “neurose” significa, na gíria carioca, um estado em que a violência se faz presente (por exemplo: quando uma pessoa parte para a agressão física, pode-se dizer que ela tomou uma atitude “neurótica”).

Os cantores de Funk Proibido costumam usar o termo “Proibidão” e até tirar certo proveito dele, como veremos adiante. Nas vezes em que pudemos conversar com ouvintes do gênero, várias dessas denominações foram usadas, sem muito critério. Em conversa por telefone, perguntei a Fernando Luís da Mata, o DJ Marlboro, um dos principais nomes do funk carioca e brasileiro, o que achava do “Proibidão”. Ele respondeu:

Ah, o ‘proibido’? Não, o ‘proibido’ não é nada disso... acham que a música é feita por bandidos, mas não. A grande questão é: sabe aquela música que fala ‘o que eu quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela



onde eu nasci’? Se os políticos não derem atenção à favela, o ‘proibido’ no futuro poderá ser: ‘...andar tranquilamente na cidade onde eu nasci’.<sup>4</sup>

Em outras palavras, o DJ Marlboro desvincula o Funk Proibido do crime, recusa-se a ratificar as acusações de “apologia das facções do tráfico de drogas”, e associa o gênero à realidade social da favela: se os jovens gostam do funk e se os cantores falam dos criminosos, é porque vivem em estado de carência e exclusão social.

Mas a questão dos “Proibidos” está longe de se esgotar com a pesquisa aqui apresentada. Trata-se de uma manifestação muito atual, que tenta fortificar as bases que sustentam sua existência, em um processo do qual participam elementos de grande amplitude de atuação, como a indústria fonográfica, o mercado paralelo de discos, a pirataria, a juventude das classes populares urbanas, a juventude da classe média, a mídia, identidade negra e muitos outros.

---

<sup>4</sup> Reproduzo “de memória” a conversa com DJ Marlboro em 2002.

## 2. Atores do Funk Proibido

### O MC

O MC (abreviação de Master of Ceremony) é o intérprete dos “Proibidões”, aquele que canta as músicas. É a voz que ouvimos no CD.

Historicamente, os bailes funk (no início, os “bailes da pesada”) não tinham cantores como parte integrante do espetáculo. O personagem principal era a aparelhagem de som, as grandes paredes de alto-falantes que animavam a massa. Se havia alguma mensagem a ser passada nesse processo era apenas a de que o “movimento dos bailes” estava vivo, muito vivo. A figura do cantor de Funk Proibido tem como antecessor a do discotecário. Eram os antigos operadores (e, na maioria das vezes, os donos) do maquinário que, vez por outra, se dirigiam ao público com frases de incentivo aos dançarinos<sup>5</sup> (por vezes intencionando receber alguma resposta ao incentivar uma rima pornográfica). Este papel foi aos poucos sendo ocupado pelos MCs, especialmente na década de 1990, quando os artistas do Funk Carioca deslancharam. No caso dos cantores de Proibidão, o palco foi tomado especialmente após o episódio da proibição dos bailes e seu “empurramento” para dentro das comunidades. Assim, aquele espaço de destaque acabaria por ser usado por pessoas com prestígio na favela, cantores que faziam a apologia do ambiente em que se encontravam, uma celebração da própria possibilidade de fazer a festa apesar da linha dura imposta pela lei. Têm início de vez as carreiras dos cantores como animadores destes bailes nas favelas.

---

<sup>5</sup> É assim que o freqüentador do baile é definido em VIANNA, 1988.

É interessante perceber o uso extensivo do termo MC antes dos nomes dos artistas, como indicador de que aquele(a) desempenha uma função diferente da de apenas um cantor: MC Galo, MC Frank, MC Duda, MC Mr. Catra etc. Na verdade, aquilo que é comumente entendido como cantor é o ator social que desempenha o papel imediatamente equivalente em função – no que diz respeito à ocupação do palco e ao uso do microfone – no universo da música pop/rock. Os MCs são até hoje, na verdade, os “animadores” dos bailes.

Em *O funk e o hip-hop invadem a cena*, Michael Herschmann, descrevendo suas impressões a respeito dos bailes que freqüentou na pesquisa de campo, retrata o DJ como o “regente” da festa, embora já aponte algumas participações de MCs nos eventos. Mas os bailes que visitei e a audição dos discos que reuní apontam o MC como o novo dono do palco. Aquele para onde a atenção é dirigida, sendo, portanto – mais do que o DJ, que passou a executar uma função mais próxima à dos instrumentistas –, o “regente” da festa.

## O DJ

O termo DJ – abreviação de *disc jockey* – vem sendo usado ao longo do tempo para definir um tipo de atuação profissional que tem muitas nuances.

Como o nome descreve, ele se refere a alguém que manipula, “doma” o disco. Foi usado inicialmente para se referir aos radialistas, cuja matriz de trabalho era, essencialmente, o disco de vinil. O nível de manipulação veio aumentando com o tempo, chegando à intervenção direta na música nos anos 1960, com o surgimento do *dub*, na Jamaica.

O dub nasceu nas pistas de dança da Jamaica, no final dos anos 60, quando Djs começaram a remover as letras e melodias de sucessos do reggae, colocando em evidência sua parte rítmica (baixo e bateria) e recheando os espaços com ecos e efeitos. Na pista, as pessoas cantavam suas próprias letras por cima desse esqueleto musical. Na década de 70, o dub ganhou uma forma mais elaborada: com recursos de estúdio, as bases melódicas começaram a ser totalmente refeitas por meio de remixagens, eco e outros efeitos sonoros. (VIANNA, 2003: <<http://brasil.indymedia.org/pt/red/2003/11/267765.shtml>>)

Assim, o disco de vinil, até então um mero suporte da música, passa cada vez mais a fazer as vezes de instrumento musical, gerando, por exemplo, o surgimento do *scratch* – ato de movimentar o prato do toca-discos para frente e para trás com o intuito de produzir repetições e outros efeitos na música pré-gravada.

Este tipo de intervenção na mídia<sup>6</sup> começa a ganhar força na década de 1980 com os profissionais que, na época, recebiam o nome de “discotecários”. A principal função deste profissional era criar uma boa seqüência musical para a pista de dança em festas ou boates. Neste processo, tinha especial valor a chamada “mixagem”: uma faixa de um disco começava a ser executada enquanto uma faixa de outro disco ainda estava em curso, a fim de não de não haver espaços entre as músicas.

Esta técnica foi ganhando espaço e grandiosidade, servindo para a geração de novas versões das músicas. Hoje em dia é comum encontrarmos versões *remix* de sucessos de rádio, acompanhadas do nome do DJ que as produziu.

O DJ que acompanha os cantores de Proibidão normalmente trabalha com CDs de bases pré-gravadas e um *sampler* – aparelho que armazena amostras de sons e é manipulado através de um teclado.

---

<sup>6</sup> O termo “mídia” refere-se aqui ao tipo de suporte onde a música está armazenada.

Mas ainda não temos dados suficientes para delinear um perfil mais fiel desse profissional no âmbito do Funk Proibido.

## O Público

Sobre o público, há dois tipos de observação a fazer: primeiro, sobre o público ouvinte do Funk Proibido; segundo, sobre o público que tive a oportunidade de observar nos shows e bailes que freqüentei.

Tanto em um como em outro caso, a heterogeneidade é a palavra. Existe uma tendência de se relacionar o Funk Proibido imediatamente aos jovens favelados, por serem oriundos do espaço onde o Proibidão não é proibido. Isso não deixa de ser uma verdade, pois nas letras das músicas são exaltados valores que dizem respeito a pelo menos uma parte dos moradores das comunidades. Mas o Funk Proibido também faz parte dos estilos musicais ouvidos pelos jovens de classe média. Disso não há dúvida. As músicas são ouvidas nas casas, nos carros e em vários outros lugares fora das favelas. Por mais de uma vez pude ouvir Proibidões através de janelas de residências.

Quanto ao público que freqüenta os bailes, já há algum tempo a juventude de classe média invadiu os bailes funk das comunidades carentes. E nos eventos que pude observar, a mesma coisa ocorreu. Em lugares como a Vila Mimosa<sup>7</sup>, uma boa parte do público era de jovens de classe média. No Circo Voador, a mistura já era mais clara, tendo sido difícil quantificar a proporção aproximada, ainda que de forma grosseira, dos jovens de baixa renda e de classe média. Na boate 00, no bairro da Gávea, Rio de Janeiro (RJ) – o baile que não aconteceu (ver página 68) – o público é, ou seria, somente de jovens de classe média, mas o importante é perceber a presença do cantor de “Proibidões” nesse espaço proibido aos jovens de baixa renda.

---

<sup>7</sup> Local da cidade do Rio de Janeiro, próximo ao centro, onde se encontram prostíbulos e bares.

O comportamento dos frequentadores de baile funk não é homogêneo e, por este motivo, me pareceu um pouco “frio”. Explique-se: estou acostumado a shows de música *pop* e *rock*, onde o comportamento dos frequentadores é direcionado ao palco, ao artista, uma atitude típica de platéia. Mesmo quando dança, o público não dá as costas ao palco. Os bailes funk começaram com eventos de música executada para dança. Um baile. Uma festa onde as pessoas se encontravam com intuito de diversão e confraternização. Embora hoje em dia haja artistas no palco, o que ocorre ainda é um baile, não um show nos moldes “clássicos”. O esfriamento a que me referi está relacionado com um enfraquecimento dos dois tipos de comportamento – o de dançarino e o de espectador –, pelo fato de vivermos essa encruzilhada no perfil dos bailes funk.

## Outros atores

Se os CDs Proibições podem ser encontrados de maneira sistemática no comércio ambulante do Rio de Janeiro, é de se supor que sejam produzidos em uma escala industrial, ainda que, provavelmente, essa indústria não alcance as proporções da indústria oficial. Um dos indícios de que a produção não é feita em larga escala é a pequena coincidência de títulos. Nunca encontrei outras pessoas que possuíssem um dos títulos usados em minha pesquisa, nem mesmo duas pessoas que possuíssem CDs iguais, ou com o mesmo título.

Como a produção e a distribuição se dão *de facto* é um dado que não consegui descobrir. Todas as vezes que as perguntas que visavam esclarecer esses pontos foram feitas, as respostas foram de desconhecimento ou evasivas.

Em um encontro ocorrido no Circo Voador com a intenção de se discutir o Funk Proibido no Rio de Janeiro, pude fazer essa pergunta à mesa, onde se encontravam dois MCs: Mr. Catra, e MC Leonardo. Ambos responderam não saber de onde vinham esses CDs e que eles não recebiam nenhum centavo pela venda, deixando bem claro que consideravam isso um problema.

No entanto, vale deixar aqui o registro de alguns momentos em CDs de Proibidão que nos deixam com dúvidas quanto a essa afirmação dos MCs. Ouve-se, por exemplo, numa faixa de CD: “Essa aqui é pra comemorar, é o rap da comemoração [O agora se dirige a alguém] Tá gravando? Que é isso...? [entra a melodia]” (Faixa 8, CD *Proibidão 13 CV + RL Vermelhão*. Exemplo 2 do CD de exemplos)

O MC pergunta se estão gravando e ao ouvir uma resposta aparentemente afirmativa, não reage de maneira indignada. Portanto, supõe-se que esteja ciente de e conivente com o que está acontecendo. Em outro caso, o diálogo é um pouco mais claro. “[O cantor está se dirigindo a alguém] Tá gravando? Se pegarem é Proibidão, doze na zhora!” (Faixa 9, CD *Proibidão 13 CV + RL Vermelhão*. Exemplo 3 do CD de exemplos). Aqui já podemos inferir que a resposta da “técnica” foi positiva, e o MC comenta de forma debochada o fato de aquela gravação constituir crime. Ele sabe, portanto, que a gravação se destina ao mercado fonográfico ilegal.

Num outro exemplo, o discurso do MC é um pouco mais longo e deixa dúvidas sobre a intenção do autor.

Quero saber quem é que ta lançando esse bagulho desse proibidão aí. Tá vendendo... Ô Catra! Ô Duda! Saiu um proibidão novo aí, tá ligado? Tão vendendo a quinze reais e não ta vindo nada pros pitbull [outro MC intervém] Vai ter que ser cobrado! (“Fogo no X9”, CD *G3 e Amigos*. Exemplo 4 do CD de exemplos)



Nesse caso, os cantores estão realmente se queixando do fato de não estarem recebendo seu quinhão dos lucros da vendagem dos discos. No entanto, a queixa pode se tratar de deboche: os cantores estão cientes de que estão sendo gravados, não se importam com isso e recebem algum tipo de compensação financeira pelo fato de “permitirem” a gravação.

A verdade é que somente um trabalho aprofundado sobre a “indústria” do Funk Proibido pode esclarecer esta dúvida. E isso é algo que não pude alcançar com esta pesquisa. Seria necessário conquistar a confiança dos cantores e obter deles revelações sobre os “acordos” que fazem com os produtores dos bailes. E mesmo que informações detalhadas fossem obtidas, eu não estaria autorizado a publicá-las num trabalho acadêmico.

### 3. Hipóteses

Nesta parte do trabalho pretendo desenvolver duas *hipóteses*. A primeira, de que o Funk Proibido está se encaminhando para a legalização, tendo nesse percurso muitas de suas características alteradas, e findando por se transformar em outra coisa, diferente de sua feição inicial. O perfil do cantor Mr. Catra, caracterizado como artista que vive em uma corda bamba entre o *underground* e o cenário artístico “oficial”, servirá como indicador deste movimento. Buscarei fundamentação no trabalho de Howard Becker (1982), em que o autor elabora o conceito de “mundo artístico”.

O mundo artístico é entendido como uma rede de atores sociais que trabalham em conjunto segundo uma série de convenções próprias. A obra de arte é o produto final resultante desta cadeia de ações sociais.

Analizando a relação entre artistas e seus mundos artísticos, Becker criou conceitos como o de “artista integrado”, aquele que trabalha de acordo com as convenções do mundo a que se encontra relacionado e se aproveita das vantagens de pertencer a ele: dispõe de canais de difusão de sua obra, tais como galerias, imprensa e salas de concertos, por exemplo. Elabora também o conceito de *maverick*, artista que trabalha à margem dos mundos artísticos, rompendo com as barreiras impostas por eles – sendo, portanto, mais livre –, mas não podendo se beneficiar das vantagens de pertencer a um mundo artístico.

Na segunda hipótese, que se relaciona muito com o conteúdo das letras e a postura dos envolvidos no mundo do Funk Proibido, tentarei mostrar que a figura do bandido/traficante “romântico”, que os estudiosos da violência e do crime consideram extinta ou praticamente extinta em nossa sociedade, encontra representação muito forte nas letras e no discurso do Funk Proibido, numa espécie de atitude saudosista. O Funk Proibido

retém elementos de nostalgia de uma classe de bandidos idealizada como integrada às comunidades pobres de onde provêm, fiéis a certos preceitos morais e ao *ethos* de solidariedade comunitária.

Uma nova postura da bandidagem dos morros se encontraria em ascensão, de um tipo completamente diferente, responsável pela disseminação de um estado de “terror” nas comunidades. Este tipo de bandido também se encontra descrito nos Proibidos, embora em menor proporção. O Funk Proibido seria, portanto, uma forma de representação entrecortada por esses dois diferentes personagens sociais. Ele não é simplesmente o novo canto de um novo personagem social; talvez seja uma forma por meio da qual as comunidades imaginam as novas posturas dos bandidos recorrendo a conceitos e valores conhecidos. Procurarei, para isso, sustentar teoricamente minhas afirmações nos trabalhos de Erving Goffman (1963) e no de Marcos Alvito (2001).

## Primeira hipótese: o artista na corda bamba.

A primeira característica associada à música considerada como Funk Proibido é o seu conteúdo apologista do tráfico de drogas. Qualquer pessoa que afirme saber o que é um CD Proibidão vai dizer isso. Este é o motivo pelo qual a comercialização desses CDs é considerada ilegal: tal apologia é crime previsto no Código Penal, mais precisamente nos artigos 286, 287 e 288.

Minha opinião corrobora somente em parte este conceito. Não é verdade que em um CD Proibidão a única temática seja a apologia ao crime. Dentro de um mesmo produto é possível encontrar músicas com conteúdo jocoso, satírico, de crítica social e racial, e mesmo romântico. Em algumas obras, a maior parte das músicas é calcada em outros conteúdos que não o tráfico de drogas. No máximo, uma retratação da vida nas favelas, onde – é fato público e notório – o comércio varejista de drogas ilícitas está presente.

Antes de tentar encontrar qualquer característica estética ou musical comum a todos ou à maioria dos CDs usados nesta dissertação (que descreverei no capítulo dois), uma observação de ordem técnica pode ser considerada de grande importância na caracterização desses produtos: o tipo de gravação das músicas. A maior parte é feita ao vivo, com uma qualidade técnica muito baixa para os padrões da indústria fonográfica “oficial”. Como visto no capítulo anterior, os bailes passaram a acontecer dentro de favelas após sua proibição em 1995, passando, portanto, a ocorrer num território que a “mão do Estado” não toca, ou pelo menos onde o Estado divide seu poder com o da “mão armada”. É justo dizer, então, que o CD Proibidão é a representação “comercial” do ambiente do baile de comunidade (termo que se opõe a baile de asfalto na linguagem dos funkeiros).

Estas características já reduzem muito o “mercado” desses CDs. O consumidor de outros gêneros musicais, mesmo o consumidor de poucos recursos, quer um produto tecnicamente bem acabado; portanto, a atmosfera do baile e a linguagem dos MCs podem funcionar como um atrativo exótico para os consumidores de Proibidão que não freqüentam os bailes.

Através da audição dos CDs percebi que ocorre entre MC e público um diálogo de *insider* para *insider*, entre interlocutores que sabem que falam a mesma língua, falam dos mesmos problemas. Reafirmar valores comuns à platéia é importante para o MC num processo de formação de elos e na aceitação do artista.

Mr. Catra afirmou em entrevista que considera a favela o melhor lugar para se cantar. Afirmou também, em outras entrevistas, que é favelado por opção; não tendo sido criado em uma favela, possui residências em favelas.

Não...Vou te falar um negócio, na real, na real, eu nunca morei na favela. Eu já tive várias casas na favela, tá ligado? Favela pra mim é férias, maluco não tem casa de veraneio? Eu tenho casa na favela. É mano... dai eu passo as férias... tá ligado? Cada um curte do jeito que pode. Tem gente que vai pra Iatatiaia, eu vou pro Borel, tem que vai pra Búzios eu vou pro Jacaré. Nego vai pra Teresópolis eu vou pra Fazendinha, é só lazer meu querido!!! Eu gosto desse convívio porque eu falo pra rapaziada - sou favelado por opção! tá ligado? (Entrevista concedida em 03 de julho de 2004 para o *Fanzine Cucaracha Online*: <<http://www.cucaracha.com.br>>)

É inegável que a captura do momento da *performance* no baile é responsável pelo fascínio que o CD exerce em quem o compra. Em depoimento dado no encontro do Circo Voador para discussão do Funk Proibido, o delegado Orlando Zaconne, da Décima-nona Delegacia de Polícia Civil, na Tijuca, fala sobre a sensação de insegurança gerada quando uma dessas músicas sai de um carro na Zona Sul do Rio de Janeiro. O termo “sensação de insegurança” foi usado ali contrapondo-se a “insegurança *de facto*”, e o delegado

exemplificou demonstrando que o Jardim Oceânico, na Barra da Tijuca, é um bairro com altos índices de assaltos a residência no Rio de Janeiro, porém lá o metro quadrado fica mais caro a cada dia. Diferente é a situação do bairro da Usina, que possui um dos menores índices de assaltos a residências da cidade, porém lá os imóveis desvalorizaram incrivelmente na última década. Isso se deve à sensação de segurança que se tem no primeiro bairro e à sensação oposta no segundo. Como paralelo, o delegado afirmou que quando se toca um Funk Proibido não acontecem crimes: a bem da verdade, nada acontece, a não ser criar-se uma sensação de insegurança. Isso é importante porque se a segurança não é apenas um fenômeno objetivo e mensurável, se ela é complicada por fatores como o preconceito racial e social, então a música pode, de fato, interferir muito no nível de segurança ou insegurança.

No momento em que um funk proibido é executado, expõe-se uma realidade contrastante com a do habitante do asfalto. Quando esse choque de realidades acontece, cria-se o medo. E essa capacidade de gerar a sensação de medo é usada de formas diferentes pelos vários atores envolvidos no mundo do Proibidão. O jovem favelado que frequenta o baile em sua comunidade ostenta este tipo de música como um instrumento de visibilidade social, ainda que esta custe o medo de outros setores da sociedade. No século XIX, os negros usavam de uma “máscara cômica” para se representarem nos lundus, conforme argumentou Mário de Andrade (apoiado recentemente por Sandroni):

(...) a comicidade, a caçoadada, o sorriso, era o disfarce psicossocial que permitia a difusão [do lundu] nas classes dominantes... A mulata principiava, e a negra e o negro, sendo literariamente consentidos nas classes da alta e da pequena burguesia... mas... o lundu retirava deles qualquer dor e qualquer drama... É um fenômeno idêntico ao aparecimento itálico da *opera buffa*, em que o personagem do povo foi consentido dentro da aristocracia da ópera..., mas consentido pela comicidade (Andrade, 1944, *apud* Sandroni, 2001:54).

Agora, o negro, especialmente o negro morador de favelas, faz-se visível por uma representação de perigo, uma máscara aterrorizadora. Se antes a presença do negro era tolerada graças à sua representação como bobo e engraçado, agora ele é entendido, no contexto das grandes cidades em que o problema da violência assumiu novas proporções, como perigoso e mau.

Howard Becker entende que alguns símbolos portados por um indivíduo podem dar certificação a certas opiniões pré-concebidas que outros têm sobre ele. No entanto, também podem ser manipulados visando alcançar outros objetivos:

A informação social transmitida por qualquer símbolo particular pode simplesmente confirmar aquilo que outros signos nos dizem sobre o indivíduo, completando a imagem de dele de forma redundante e segura. Exemplos disso são os distintivos na lapela que atestam a participação em um clube social (...) Entretanto, a informação social transmitida por um símbolo pode estabelecer uma pretensão especial a prestígio, honra ou posição de classe desejável – uma pretensão que não poderia ter sido apresentada de outra maneira ou, caso o fosse, não poderia ser logo aceita. Tal signo é chamado de “símbolo de status”, embora a expressão “símbolo de prestígio” possa ser mais exata (...) Símbolos de prestígio podem ser contrapostos a *símbolos de estigma*, ou seja, signos que são especialmente efetivos para despertar a atenção sobre uma degradante discrepância de identidade que quebra o que poderia, de outra forma, ser um retrato global coerente, com uma redução conseqüente em nossa valorização do indivíduo (Goffman, 1963: 53).

A ligação entre funk e juventude negra já se tornou tão usual quanto a generalização que considera o samba como representante hegemônico da música brasileira. Da mesma forma outros conceitos, como o de que a favela é o lugar de onde o crime provém, e que abriga as “classes perigosas”, se tornaram lugares comuns no imaginário popular. O Funk Proibido representa, nessa forma de usá-lo, uma exacerbação desses conceitos – um símbolo de estigma ostentado como símbolo de força e perigo.

Por outro lado, nos dias atuais, é possível perceber um aumento progressivo de interesse de setores das classes mais abastadas (que começaram tentando afastar de si o mundo funk) por essa manifestação cultural. Embora represente uma das grandes mazelas sociais brasileiras, geradora de um estado de “medo constante” na população branca, o Proibidão também representa um elemento de sedução no imaginário das classes abastadas.

É possível encontrar explicação para essa real atração de jovens de classe média pelo Proibidão nas teorias que apontam as drogas como “porta de entrada” para a marginalidade. Tal proximidade seria facilitada pela decadência do prestígio de instituições como a Igreja, a escola e a família, entendidas como entidades protetoras do perigo dos tóxicos (para mais informações, v. Velho, 1998). Estabelece-se assim uma relação de causalidade entre o consumo de drogas e o consumo do funk.

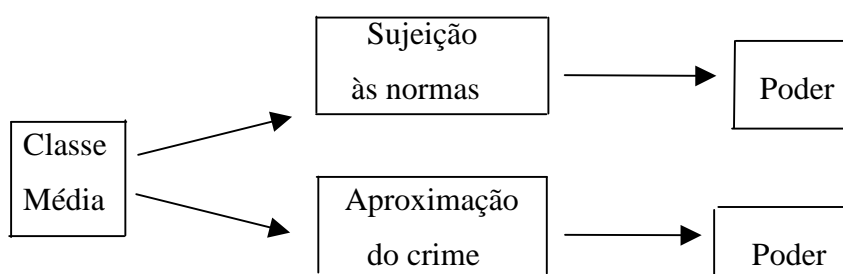
Outra possibilidade, mais ligada a critérios subjetivos, baseia-se na sedução que o crime e a figura do bandido exercem no imaginário popular através de uma representação de força. Essa sedução pode ser explicada pela ligação histórica entre violência e poder:

A palavra portuguesa ‘violência’ (como também em outras línguas latinas e mesmo no inglês) vem do latim ‘violentia’, que significava “a força que se usa contra o direito e a lei”. (...) Em alemão, a palavra ‘gewalt’ significa ao mesmo tempo poder (no sentido da origem do direito) e violência (no sentido de força imposta). (Misse, 2002: 1)

Se historicamente a luta pelo poder se constitui como um processo de busca de legitimidade para o uso da violência (v. Caldeira, 2000), a sedução que o Funk Proibido exerce nas classes médias é fruto do desejo por esse poder. Oprimidos (espremidos?) entre a dominação representada pelas elites e pelo Estado, de um lado, e a nova força representada pelas armas de fogo do narcotráfico, de outro, os chamados “cidadãos de bem” vêem no crime uma nova possível fonte de poder.



Dessa forma, uma nova porta abre-se para aqueles que desejam alcançar as metas sociais. Usando de uma lógica definida por Merton (1950), os indivíduos rejeitam as normas, mas aceitam as metas impostas pela sociedade. A figura 1 exemplifica:



**Figura 1 – Caminhos para o alcance de metas sociais**

Assim, encontramos a justificativa para que alguns jovens ouçam, de dentro de carros do ano, frases do tipo: "Não tira mão do volante, não me olhe, não se mexe. É o Bonde da Chatuba, do artigo 157".

Uma terceira explicação, ainda, propõe que abraçar o crime (ainda que de forma fantasiosa) está ligado à sensação de atuar em algo proibido, portanto à “adrenalina” (v. Misse, 1999) – explicação que situaria o Funk Proibido na mesma categoria dos chamados “esportes radicais”.

A aproximação entre os jovens de classe média e o crime está na ordem do dia, presente nos noticiários como o novo escândalo de consumo midiático. No caso deste estudo, estou preocupado com o fenômeno da representação do crime na música, e não

diretamente com o crime e a violência. Entretanto, quero assinalar que a recepção do Funk Proibido varia conforme o grupo social que escuta a música. Embora essa busca pelo poder representado pelo crime seja claramente percebida no consumo do Funk Proibido, ela é muito mais fantasiada que levada a cabo.

As duas formas de ostentação do Funk Proibido (a das classes pobres e a das classes mais abastadas) parecem estar na base do consumo que sustenta a existência dos CDs clandestinos. Num mundo, está o fenômeno sócio-musicológico – o baile na favela – que alvoroça o imaginário da classe média. Em outro, os setores da classe média que demandam pela música que se ouve naqueles bailes.

Por entre os dois mundos vivem os artistas do Proibidão. Famosos pelo personagem que representam no imaginário do público consumidor médio, mas presos ao conteúdo das músicas que os impedem de ter acesso ao mercado fonográfico oficial.

### Mr. Catra

MC Mr. Catra define-se como “aquele que carrega o grito dos oprimidos” e “a verdadeira voz da favela”<sup>8</sup>. Wagner Domingues Lopes, 37 anos, carioca, filho de uma empregada doméstica, criado em uma casa de família de classe média, é o principal nome do Funk Proibido. É presença quase obrigatória em CDs Proibições.

Uma busca feita em sítios de Internet – especializados em capturas de arquivos .mp3 – usando o termo “proibidão” gerou um boa quantidade de respostas. Das cem primeiras, às quais me ative, quarenta e cinco tinham o termo “Catra” no nome do arquivo. Para efeito de análise, capturei dezessete músicas aleatoriamente. Destas, onze eram de Mr.

Catra. Oito delas já haviam sido gravadas em CDs oficiais, mas naqueles casos eram versões feitas ao vivo em bailes de comunidade.

MC Mr. Catra já possui três discos “oficiais” lançados – *O bonde dos justos* (1995), *O Fiel* (1999) e *Mr. Catra* (2001) –, contendo funks com conteúdos que variam entre a crítica social, o humor e a retratação da vida na favela. Já teve aparições em diversos programas de televisão, cantando músicas com conteúdo erótico, porém apresentado de forma mais próxima à sátira (como várias peças do estilo conhecido como “axé music”), especialmente em 2001, quando o funk carioca alcançou grande exposição na mídia com artistas como “Bonde do Tigrão” e “MC Serginho e Lacreia”. No DVD *Equipe dos Morros* – *Funk Nota 10*, adquirido via camelô durante a pesquisa (em que o vendedor – já meu conhecido e sabedor do interesse por Funk Proibido – disse, com brilho nos olhos: *Professor, esse aqui é novo, você precisa ver!*) aparece em entrevista durante um evento em Santos (SP) identificado como uma importante figura do “Funk Consciente” brasileiro. Esteve recentemente cantando em vários países, como Polônia, Bélgica, Holanda e Israel.

As afirmações dos parágrafos acima atestam que o artista em questão vive em dois mundos artísticos diferentes: o oficial, das grandes gravadoras, dos programas de televisão, lojas de discos e até *tournées* pelo exterior; e o clandestino, do Funk Proibido, das músicas que só são acessíveis se compradas em camelôs ou “baixadas” na Internet e copiadas para um CD de produção caseira.

Em entrevista que me concedeu em 16 de agosto de 2005, Mr. Catra afirmou, respondendo à minha primeira pergunta sobre qual seria o seu estilo – “Proibidão”, “Erótico”, “Consciente”... – “Sou tudo isso aí”.

---

<sup>8</sup> Depoimento dado em encontro no Circo Voador – RJ, onde se pretendia discutir o Funk Proibido, em 2 de março de 2005.

Ora, como o artista mais renomado do Funk Proibido pode não querer se definir como tal? Quando ele diz: “Sou aquele que carrega o grito dos oprimidos... a verdadeira voz da favela”, parece não querer se definir como um cantor de Proibidões, mas de alguma outra forma manter em aberto o seu “rótulo artístico”. É possível também que dessa maneira ele tente “justificar” o Funk Proibido – uma expressão da rebeldia dos favelados.

Em uma de minhas incursões ao campo, fui à Boate “00” na Gávea (bairro de classe média alta do Rio de Janeiro), onde o *rapper* em questão faria uma apresentação. Lá conversei com o motorista de Mr. Catra – por acaso, meu conhecido de longa data – que me falou<sup>9</sup>: “Espero que essa pesquisa seja para falar bem, porque esse papo de proibidão tá travando muito o trabalho...” Ou seja, um dos membros da equipe profissional que acompanha Mr. Catra expressou claramente os prejuízos decorrentes da reputação de bandido ou cantor de bandido.

A MC Tati Quebra-Barraco – provavelmente o nome do funk mais em voga no momento em que esta pesquisa está sendo feita – é originalmente uma cantora de Funk Proibido<sup>10</sup>. Em recente aparição no programa do apresentador “Leão”, na Rede Bandeirantes de Televisão (em maio de 2005), afirmou que estava lançando um disco com seu “Funk Irreverente”, e já emendou: “É que essa história de dizer que é Proibidão... você sabe, né...”.

Mais uma vez a esquiva da definição que a consagrou. O disco lançado após sua “ascensão” à indústria fonográfica, e ao mundo artístico oficial, é sucesso de vendas, e tem sido ouvido com frequência na novela das oito da Rede Globo de Televisão. É claro que

---

<sup>9</sup> O atual motorista de Mr. Catra foi meu colega de colégio na adolescência. O acaso fez com que o reencontrasse no decorrer desta pesquisa.

nesse CD não há gravações com a mesma frequência de palavrões nem a linguagem explícita quanto ao sexo (embora não possamos nos esquecer da questão do “não-comprometimento” citado no capítulo 2, em que analiso o conteúdo dos CDs). Na verdade, trata-se apenas de um pastiche bem comportado dos seus CDs clandestinos, encontrados somente nos camelôs.

MC Mr. Catra, por sua vez, busca refúgio naquilo que ele define como “Funk Consciente”, um tipo de RAP baseado em tramas populares compostas por personagens que povoam o imaginário popular da favela, como o traficante, o bandido, o viciado, o policial, o trabalhador e outros tantos. Assim, aos que o acusam de fazer apologia ao crime, ele responde dizendo que apenas retrata “realisticamente” o que se vê nas favelas.

O estilo que tem sido denominado Funk Consciente – por *rappers* e apreciadores do gênero –, no Rio de Janeiro, é diferente do que é considerado como tal em São Paulo, por exemplo. Lá, conjuntos como Racionais MCs e Pavilhão 9 fazem um RAP que apresenta o bandido favelado como vítima da sociedade. Os *rappers* definem-se claramente como instrumento de uma maior conscientização dos moradores da periferia em busca de sua emancipação social. Tais conjuntos têm conseguido um bom sucesso de vendas e um acesso fácil ao grande público consumidor de discos, que é a classe média.

O Funk Consciente Carioca<sup>11</sup> é um pouco diferente. Seu conteúdo é focado na relação entre os atores sociais da favela. O cantor descreve especialmente as mazelas daquele ambiente: as guerras entre traficantes, o relacionamento que mantêm com a polícia

---

<sup>10</sup> Ela é a mais famosa cantora de Proibidão de conteúdo pornográfico (diferentemente do erótico, não há “limite” na linguagem, que se refere aos temas sensuais de maneira explícita) que, embora se localize estilisticamente no universo do Funk Proibido, não será abordado de forma direta neste trabalho.

<sup>11</sup> Essa denominação não é ideal no sentido descritivo, uma vez que existem no Rio de Janeiro alguns grupos que se auto-denominam de Funk Consciente, e que têm conteúdo similar ao estilo paulista. No entanto, usarei este termo por se tratar de uma situação em que a mudança – de Funk Proibido para Funk Consciente – ainda está em curso.

corrupta, a situação do trabalhador, a injustiça social para com o favelado. Em entrevista que me concedeu em 27 de agosto de 2002, Mr. Catra deu o seguinte depoimento:

Rodrigo – O seu [estilo de funk] seria de qual tipo?

Mr. Catra – O meu seria o Funk consciente, é o funk de protesto junto com o funk da favela, com Proibidão... e eu queria deixar uma coisa aqui bem claro: os “Proibidões” que nego escuta e coisa e tal, quero deixar bem claro que é o som que é feito da favela pra favela, não é pra ser comercializado. Porque se fosse pra ser comercializado a gente fazia o nosso disco todo de proibidão e arrebentava de vender milhão de cópia, tá ligado? Que proibidão é sinistro e todo mundo gosta. (Russano, 2002: 24 )

Assim, está em curso um deslocamento social do Funk Proibido que corresponde a uma mudança no discurso dos *rappers*: o que era Funk Proibido tende a passar à legalidade com seu conteúdo alterado, “amenizado” como crítica social ou realismo na descrição da vida na favela – no caso de Mr. Catra – para possibilitar sua comercialização legal. Mas não somente; em alguns casos a mudança é até mesmo para um conteúdo “pop-romântico”.

Portanto, aqueles que eram considerados os grandes cantores do estilo se encontram em uma corda bamba, vislumbrando a entrada em um mundo artístico integrado, que pode vir a possibilitar ascensão social e um lugar no *establishment* da música popular. E tal migração só é possível se desvinculada do conteúdo “proibido”, o qual, por sua vez, é o maior fator capaz de gerar interesse em boa parte do potencial público consumidor.

Os dois últimos CDs a que tive acesso já são um retrato claro dessa mudança.

Na análise que faço do CD *MC Sabrina*, no capítulo 2, o percentual de músicas que fazem apologia clara ao tráfico de drogas é bem menor que nos discos analisados anteriormente. Algumas faixas não têm absolutamente nada a ver com crime ou violência, têm conteúdo romântico.

Baby, o que você quiser eu quero  
Tudo o que você pedir eu dou  
Faço tudo pelo seu carinho  
Deixa eu te mostrar quem sou

Dessa vez eu vou te conquistar  
Se eu te perder meu coração não vai soltar [?]  
Já tô sabendo que você tá sem ninguém  
Que terminou o seu romance outra vez  
Tá vendo quanto tempo a gente já perdeu?  
Já te falei: ninguém te quer mais do que eu. (CD *MC Sabrina*, faixa 1.  
Exemplo 5 do CD de Exemplos)

Esse é o caso das faixas um, oito e doze. Até mesmo uma interpretação da música “Oceano”, do cantor Djavan, pode ser observada na faixa dez. E mesmo outras faixas possuem um conteúdo um pouco obscuro, sem mensagem direta, apenas com uma linguagem agressiva, *samples* de tiros e citações de termos como “comando”, “bonde”, “disciplina”, “boladão” e outros comuns aos Funks Proibidos apologistas do tráfico *de facto*.

Mas se tu tentar, podes crer vai ganhar rajada de AK  
Eu tô boladão, eu tô boladão  
Porque eu sou do comando, é verdade  
A Provi é comando, você sabe  
Mas se tu tentar, podes crer vai ganhar...  
Rajada de AK (CD *MC Sabrina*, faixa 16. Exemplo 6 do CD de exemplos)

O CD *Funk Neurótico 29* tem pouco daquilo que, a princípio, fazia a fama dos “Proibidos”. A maioria de suas 30 músicas tem conteúdo erótico e/ou humorístico, como no exemplo a seguir:

Se for casado eu quero mesmo, hein?!  
Vem assanhado! Vem, vem assanhado!  
Mas tem que ser casado!  
Tu comer homem dos outros hoje em dia isso é normal  
Vou fazer o quê se já virou tradicional?  
Onde você chega é isso mesmo que tu vê  
As fiel vem e esquentam e as amante vem comer  
É claro que as fiel, elas são tudo do caralho  
Lava, passa e cozinha e ainda ganham umas porrada.  
E as amante tira onda de montão  
Comem seu marido porque têm disposição. (“Momento cachorrada”, CD *Funk Neurótico 29*. Exemplo 7 do CD de exemplos)

Apenas sete apresentam texto com elementos comuns aos Funks Proibidos observados anteriormente, ainda assim de forma amenizada, sem citar nomes de traficantes, fazer ameaças à polícia ou se referir ao poder das armas do narcotráfico.

Qual é, neguinho? Se liga nessa parada  
Fala que é nós, se não for tá de mancada  
Se vacilar, a cobrança chega hoje  
Vai dançar a valsa da meia-noite  
Tá de maldade? Então vai ficar mancando  
Aí, meus manos! O DJ está tocando!  
Mas a raiz que corre em nossas veias  
Porque nossas origem é funkeira  
Mas no Turano é nós! Vem fortalecer!  
Humilde e disciplina. Lá no Turano é o proceder. (“Valsa da meia-noite”,  
CD *Funk Neurótico*. Exemplo 8 do CD de exemplos)

Um último indicador do trânsito entre dois mundos a que me referi é o uso das mesmas melodias em “Proibições” e em funks “legais”. O *rapper* aproveita a melodia como uma “moldura musical”, colocando ali o conteúdo que deseja, conforme a situação. Se num baile de “comunidade”, onde deseje louvar certa facção, pode fazê-lo com uma de suas próprias músicas, que já tenha algum espaço nos veículos midiáticos, alterando apenas a letra. Assim, consegue envolver o ouvinte com uma “familiaridade” sonora e musical, acrescida do conteúdo apologista do narcotráfico, do poder das armas.



## Segunda hipótese: o bandido romântico

No capítulo anterior, sugeri que o Funk Proibido está sofrendo mudanças em seu conteúdo, estimulado por uma busca de “ascensão” dos MCs ao mercado fonográfico oficial e pela impossibilidade de coexistência deste mercado com o conteúdo dos Proibidos.

O novo estilo musical originado passa a ser chamado de “Funk Consciente Carioca”, em que o conteúdo é centrado na descrição da vida na favela, especialmente seus aspectos negativos: a convivência com o tráfico – e o perigo que representa à vida dos habitantes do lugar – e a pobreza de quem mora na comunidade. Essas mazelas são sempre explicadas do ponto de vista social: a situação do favelado é decorrente de exclusão social. É esse aspecto do texto que justifica a denominação “Consciente”, como se houvesse a intenção de chamar a atenção do pobre para os motivos de sua posição social. Esta característica é normalmente entendida como um ponto positivo no conteúdo da manifestação musical, como se um serviço de conscientização social fosse prestado pelos *rappers*. Assim, passa-se do cantor estigmatizado ao cantor consciente; do bandido ao herói.

Já no Funk Proibido, quando o cantor se refere ao ambiente da comunidade de maneira positiva, é sempre através da aclamação do poder das armas “portadas” pelos traficantes, e dá a entender que esse poder é um aspecto louvável da vida naquele lugar. E, principalmente, a descrição do pobre injustiçado é “compensada” pela figura do bandido super-poderoso, sempre identificado com o traficante. Ele é descrito como a pessoa mais importante da favela, como o detentor da ordem, legislador e executor de penas. Seu nome – ou codinome – é citado claramente, várias vezes. Seus atos de “bravura” são destacados

em meio à narrativa e sua relação com a comunidade onde vive é descrita como a de um defensor junto de seus protegidos.

O fato de ser nascido e criado na “comunidade” é traço importante na construção desse personagem que chamarei de “bandido romântico”. Ele é um igual, um representante das pessoas daquele lugar, mas que não se conformou com a situação de “humilhação social” que o destino lhe reservara.

É importante frisar um aspecto na construção desse personagem: ele não nasce simplesmente do desejo de empunhar uma arma para, com o poder assim adquirido, ter acesso a bens materiais antes inalcançáveis. O surgimento do bandido romântico ocorre num quadro dramático.

Marcos Alvito, em sua obra etnográfica *As cores de Acari: uma favela carioca* (2001), demonstra como isso aconteceu a dois traficantes da comunidade que dá título ao livro. Ambos eram tidos como “donos” do lugar. Primeiro Tonicão que, segundo a pesquisa do autor – baseada principalmente nos relatos de moradores contemporâneos do personagem –, no início não queria saber de tráfico. Gostava mesmo era do movimento *black power* e adorava dançar ao som de James Brown nos bailes. Sua entrada para o mundo do crime aconteceu após desentendimento com o comandante do tráfico à época – um sujeito sem nenhum tipo de escrúpulo e que, por espalhar a violência e o medo com sua quadrilha, não era bem visto no lugar. Este teria tentado pôr fogo na casa da mãe de Tonicão (outros relatos dizem que teria tentado estuprá-la). O fato gerou um confronto entre os dois, ou seja, entre um bandido inescrupuloso e um jovem comum, terminando com a expulsão do traficante do morro e com Tonicão passando a “dono” do local. Todos os relatos o retratam como representante da ordem, que antes inexistia.

Era muita **baderna**. Antes dele a cocaína era pouca, o movimento aqui trabalhava mais com maconha. Então, roubava a casa dos outros, o cara chegava aqui, olhava aqui, passava aqui, a janela tava aberta, ele via a sua televisão aqui, vambora, quando você chegava tinham roubado a sua televisão, roubavam bujão de gás, você não podia comprar nada... você comprava uma tevê nova, sabia que daqui a dois, três dias podia ser roubado. Carro de entrega não entrava aqui dentro da comunidade sem ser assaltado, quase todos os carros que entravam eram assaltados, ninguém fazia uma entrega aqui dentro da favela: a gente queria comprar uma coisa, a gente ia lá em São João [de Meriti] pra comprar. Aí depois quando ele assumiu, parou com tudo isso, não havia mais roubo na comunidade. A comunidade também foi crescendo muito... também não crescia [antes] por causa disso: você tinha medo de comprar o tijolo pra fazer sua casa e de repente, os cara quando visse a casa dele bonitinha: ‘não, vai embora que eu vou morar nessa casa aí’, antes dele, depois dele não, a comunidade começou a comprar, porque ele **botava respeito** dentro da comunidade e outros que vieram atrás foram seguindo... tentando seguir aquela **doutrina** dele: não deixar roubar na comunidade, punir roubo, estupro, essas coisa assim. Foi o cara mesmo que **botou ordem**. (Alvito, 2001:254 )

O seu desempenho no papel de “dono” de Acari seguia todo um código ético que era levado muito à sério.

E Tonicão abraçou de corpo e alma o papel de *chefe*, de *dono*. Tonicão vivia circulando pela favela com “um bico enorme”, numa atitude de vigília constante e impiedosa. Por vezes andava de moto, armado de uma Uzi. Carregava “*um pé de mesa cheio de concreto*” com o qual não hesitou em castigar duramente mesmo um sobrinho dele que havia sido pego roubando. Moradores enfatizam que ele não gostava de matar, “*o negócio dele era dar coça*”. Quem roubava, além de apanhar, ele fazia devolver e expulsava da favela. Por vezes, deixava pessoas “de castigo”. O caso de dois rapazes é exemplar: eles urinaram diante de um grupo de senhoras que se queixou com eles. Um deles respondeu de forma malcriada. Tonicão, quando soube, colocou um dos rapazes “de castigo” e, ao que respondera, por ter desrespeitado pessoas mais velhas e por estar urinando na rua, deu-lhe um tiro na língua. (Alvito, 2001: 254)

A imagem de Tonicão frente aos moradores era ambígua. Era entendido como violento e perigoso. O dono. Mas também como respeitador dos mais velhos e das crianças. O justo.

Sua preocupação com as crianças é muito enfatizada. Foi-me contada uma história com sabor mítico. Um morador salienta que respeitava qualquer criança, “até menino de rua”. Certa vez, ao chegar na boca de fumo, vê

três meninos com cerca de dez anos amarrados. Pergunta o porquê daquilo e manda soltá-los: “são crianças”. Manda buscar no armarinho roupas e tênis novos para eles. Três senhoras se oferecem para dar banho em cada um dos meninos. Quando olha para os “**moleques**”, limpinhos e de roupa nova, começa a chorar. Por fim, os meninos nunca mais vieram comprar droga e começaram a estudar no SENAI, ajudados por Tonicão. Conclui o morador: ‘por criança ele fazia qualquer coisa.’ (Alvito, 2001: 254)

Outro elemento da construção do personagem é sua fama de conquistador, sua capacidade de se envolver com muitas mulheres.

Era bastante mulherengo, tinha muita mulher: que eu conheci tinha cinco. Com a esposa dele que ele era casado ele tinha três filhos. Fora os outros por aí que ele tinha com as outras mulheres, por que cada mulher dele que você via tava com o maior barrigão. Ele morreu mas deixou muito filho. (Alvito, 2001: 258)

Tonicão era famoso por sua devoção a São Jorge – o santo guerreiro – e também a Zé Pilintra – entidade da Umbanda ligada à figura do malandro de rua carioca. Usava uma medalhinha da Escrava Anastácia no peito. É lembrado por só andar vestido inteiramente de branco às segundas e sextas-feiras. Mandou erigir um cruzeiro no alto do morro.

Essas informações, retiradas do trabalho de Alvito, surgem para demonstrar a forte relação entre a figura desses traficantes e a religião. Esse elo com o sobrenatural é mais um dos muitos elementos fortalecedores de seu mito pessoal.

Não há dúvidas de que, principalmente se vista por um olhar atual, a imagem de Tonicão tendia muito mais para uma avaliação positiva do que negativa. Tratava-se do sujeito que, apesar da força que podia impor através das armas de fogo, colocava regras para si próprio, leis que geravam a ordem e a admiração dos moradores do lugar. Após sua morte, assassinado por policiais em um episódio cheio de lances cinematográficos, virou uma verdadeira lenda do local. Sobre seu enterro, um morador assim contou a Alvito:

Na época, todo mundo no cemitério, foi a maior manifestação, acho que foi o enterro de traficante que deu mais gente nesse Rio de Janeiro todo,

foi a favela em peso nesse enterro. E as pessoas gritavam ‘Tonico é Rei, Tonico é Rei, Tonico é Rei’. Aí um policial foi, me parou no meio do caminho, aí falou assim: ‘Todo mundo bobo, né ? ‘Tonico é Rei’, que que adianta um rei morto ?’ Aí eu, geralmente sempre tive um pouco de irreverência: ‘geralmente é assim: a gente só percebe que temos um rei depois que morre, a gente percebe a falta que ele vai fazendo’. E acho que até hoje, a única pessoa que a comunidade não consegue esquecer é dele. Que o resto, passaram, passaram. (Alvito, 2001: 262)

Ainda no mesmo livro, há um relato muito parecido a respeito de outro bandido, de nome Jorge Luís, um “herdeiro natural do trono” de Tonicão. A favela voltara a ficar “desordenada” após a morte do antigo “dono”, Jorge Luís apareceu e expulsou a quadrilha inescrupulosa, restaurando a ordem (relato muito parecido com o da ascensão de Tonicão). Ele também entrara para o tráfico por conta de um episódio dramático, no qual, a princípio, não buscava o poder puro e simples através das armas: um policial teria dado um tapa em sua cara quando ele estava saindo para trabalhar de madrugada. O trabalhador injustamente ofendido, com a honra ferida, passou para o tráfico.

Jorge Luís era visto da mesma forma que seu antecessor em “linhagem”: justo, cortês, defensor do povo de Acari e detentor da ordem. Usava um anel com as iniciais “JL”. Seu apelido na comunidade era “Papaizão” (lembremos que Tonicão também tinha uma apelido nos mesmos moldes, era conhecido como “Rei”).

Qualquer tipo de ajuda que você pedir ao Jorge Luís ele estava pronto pra te ajudar, qualquer tipo de ajuda. Eu, por exemplo, minha geladeira escangalhou, eu cheguei perto dele e falei com ele que a minha geladeira tava escangalhada. Ele perguntou quanto era o conserto, eu falei que era cem reais. Na mesma hora ele me deu o dinheiro, eu consertei a geladeira. Quando faltava alguma coisa na minha casa, dinheiro pra cigarro, qualquer coisa que eu chegasse perto dele, tanto eu quanto qualquer um morador, pedisse, ele tava pronto pra te dar o dinheiro, pra te ajudar. (Alvito, 2001: 265)

O seu envolvimento com várias mulheres tomava ares míticos até para o público de fora da favela.

Jorge Luís ficou famoso na imprensa pelo grande número de mulheres que tinha. Seriam mais de vinte mulheres e cerca de trinta filhos. Para ser exato, segundo um morador: trinta e dois filhos. Após a sua morte, a Polícia encontrou um documento interessante: uma lista com dezessete nomes de mulheres. Ao lado de dez destes nomes havia um número (300) e OK, indicando talvez o pagamento de trezentos reais por semana. Um desses nomes, ao menos, indicava o pagamento a uma sogra de Jorge Luís. Ao lado de sete nomes também femininos havia um número menor (200) e também OK. As despesas, portanto, chegavam a quase vinte mil reais por mês. Na verdade, ele não vivia com todas estas mulheres: algumas eram amantes eventuais, outras tinham tido filhos dele. Ele era famoso por ser um “bom pai” para os seus filhos. Diz-se que o dia mais alegre para ele teria sido aquele em que reuniu, na piscina, algumas de suas mulheres e quase todos os seus filhos. Conheci várias sogras de Jorge Luís e, ao que parece, ele procurava tratá-las muito bem. A conquista da filha começava pela conquista da mãe, por vezes com presentes. (Alvito, 2001: 267)

Após a sua morte, encontrado enforcado em uma cela no Rio de Janeiro depois de ter sido preso em Salvador (BA), um morador de Acari assim falou a Alvito:

Das favelas que eu conheço, eu acho que foi o último relacionamento de tráfico com favela que você pode cunhar, indevidamente, com aquela comparação clássica do bandido Robin Hood. Eu acredito que o Jorge Luís tenha sido o último... que você possa assim dizer, bandido Robin Hood. (Alvito, 2001: 275)

Quanto à relação com religião, Jorge Luís usava uma guia vermelha e preta, era devoto de Xangô – orixá associado à realeza no candomblé. Mandou construir uma estátua em tamanho natural da Escrava Anastácia, colocando um pôster de Tonicão a seu lado (lembramos que este bandido, seu antecessor natural na “linhagem” do comando do tráfico na favela, era devoto da escrava).

Alvito faz ainda um apanhado de vários outros casos de “ex-donos” de morros, que ajuda a traçar um perfil daquilo que chamo de bandido romântico. Algumas características realmente são comuns a todos os casos. Enumerando:

1 – Entrada para o mundo do crime através de um episódio dramático, que provoca o engajamento;

2 – Postura correta, atuação com “justiça”, assim definida pelos próprios moradores do local, simbolizando a introdução ou restauração da ordem na comunidade;

3 – Poligamia e capacidade de gerar um grande número de filhos; representação exacerbada do *pater familias*;

4 – Forte relação com o Deus católico, com o Cristianismo ou outras religiões.

Contrapondo-se à figura do bandido romântico, Alvito aponta a ascensão de um novo tipo de ator social no universo da favela; um bandido que se define por características que se contrapõem às citadas acima. Ele é o arauto de um estado definido como “terror” no cotidiano dos favelados.

Geralmente são menores de idade que chegam ao poder exclusivamente pela força da arma de fogo. Não possuem uma relação forte com a comunidade, não são conhecidos pelos seus nomes, não possuem uma história a ser contada. Não têm rosto, são identificados nos veículos midiáticos através de letras, abreviaturas do tipo X. ou Y. Contrapondo suas características às do bandido romântico, podemos assim tentar traçar seu perfil:

- 1) Entrada para o crime pela busca do poder imediato através da arma de fogo;
- 2) Atuação não regulada; quando atua sob um conjunto de normas, estas não são, de forma alguma, limitadoras de seu poder;
- 3) Violência e poder na relação com mulheres, principalmente através do estupro;
- 4) Nenhuma relação com religião ou com qualquer tipo de devoção.

Esse tipo de bandido é entendido como oposto ao bandido romântico. Ao contrário do tempo em que este último “governava”, o novo tipo de traficante leva o estado de terror à comunidade, com a qual não tem nenhuma relação forte. Ele institui a ausência de ordem, a ausência de paz. Assim o jornal *O Globo* noticiava no dia 8 de setembro de 2005:

CABEÇAS EXPOSTAS COMO PRÊMIO. O Vidigal virou um inferno. Facções de garotos magros, sem relação com a comunidade estão numa guerra sem fim. É muito diferente dos anos 80, quando o traficante era um senhor chamado “Gato”, que não cheirava cocaína nem fumava maconha (...) Virou barbárie. Hoje, cortam cabeças, que são expostas como prêmio. Os moradores têm medo. Dezenas de famílias foram expulsas do morro. (Depoimento de morador do Vidigal que não quis se identificar)

Como já disse anteriormente, um CD de Proibidão é composto por músicas de temáticas variadas, mas uma característica é comum a muitas das letras: não exatamente a apologia ao crime, ou ao bandido romântico, mas ao “banditismo romântico”.

Explicando: o bandido bem relacionado com os moradores da favela, que age a partir de um código de regras, que é visto como um mito está extinto ou praticamente extinto. A sua ausência é vista com certo saudosismo, uma vez que o tipo atual de traficante cria um verdadeiro estado de terror nas comunidades. A admiração antes direcionada aos antigos “donos” dos morros tem encontrado um certo tipo de refúgio nas chamadas facções criminosas: no Rio de Janeiro o “Comando Vermelho” e seu rival “Terceiro Comando”.

Sobre estas organizações criminosas, Alvito diz:

Afinal, o que são essas facções CV e TC? Trata-se, sobretudo, de uma rede de relacionamentos pessoais, ou como bem disse Caio Ferraz, “uma espécie de compadrio”. E, na lógica das oposições binárias, o amigo do teu amigo é teu amigo, e o inimigo do teu amigo é teu inimigo. Jorge Luís, por exemplo, tinha como principais “parceiros” Robertinho de Lucas, que o teria ajudado na “guerra” contra Parazão, e Pedrinho maluco, que se refugiou em Acari quando a polícia começou a persegui-lo. Sem entrar em muitos detalhes, podemos dizer que, na verdade, CV e TC, ao contrário do que indicariam seus nomes, inexistem enquanto “comandos” com uma organização única, sob controle centralizados. O que existe, na realidade, é somente um conjunto de alianças estabelecido pelo chefe



local do tráfico com outros chefes que, por sua vez, têm determinados aliados e inimigos, e assim sucessivamente. (Alvito, 1998: 89)

E, mais à frente conclui:

Todavia, CV e TC têm hoje a força de representações coletivas cuja existência é diariamente reafirmada nas manchetes dos jornais “populares” e, o que é mais grave, nos discursos das autoridades responsáveis pela Segurança Pública no Rio de Janeiro, tendo à frente o general Nilton Cerqueira. Eis por que, ao contrário de Jorge Luís, rapazes e meninos de Acari se consideram inimigos dos rapazes e meninos do Pára-Pedro. Essas “rixas”, que têm CV e TC como emblemas, envolveriam até mesmo grupos de carregadores que trabalham no Ceasa. (Alvito, 1998: 90)

Assim, pode-se admitir que a apologia ao Comando Vermelho e ao Terceiro Comando está na verdade relacionada com a busca pela ordem, por um código de regras ou outros valores que não são mais adotados pelos grupos armados dos morros.

Tomemos o CD *Proibidão 13 C.V. + R.L.*<sup>12</sup>. Das 24 músicas do disco, 22 têm temas associados ao banditismo, com algumas características que aparecem constantemente, como a referência à força do Comando Vermelho;

Alemão, tu passa mal porque o Comando é Vermelho  
Vermelho-o!  
É o bonde do Salgueiro que só tem destruidor  
Vermelho-o!  
O Comando é Comando e o Comando é o Comando  
Vermelho-o!  
Esse é o ritmo se liga sangue-bom  
Mas pra você formar com o bonde tem que ter disposição  
Porque de dia e de noite pode crer, a chapa é quente  
É melhor pensar direito se tu quer formar com a gente  
Na alta da madrugada  
O bonde já tá formado  
Tem o pó de cinco da boca do [?]

---

<sup>12</sup> A análise dos CDs será realizada adiante. Aqui aponto apenas os temas das músicas que os compõem.

O Arlindo, pó de três com o seu fuzil na mão  
Rogério já tá ligado leva o toque pro patrão  
E pra todos vacilão, eu só quero te lembrar  
Que o Márcio é sangue-bom mas se amarra em quebrar  
É amigo dos amigos sem cobrir vacilação  
Se tiver parada errada [?] a solução  
Quando os bucha sobe a gente bota pra descer  
Tô dizendo, seus otário bota a cara pra morrer  
Vou te dar uma idéia pra tu não ficar de touca  
Se você é sangue-ruim é melhor falar de amor. (CD *G3 e Amigos*,  
“Vermelho”. Exemplo 9 do CD em anexo)

relacionamento de duas ou mais favelas sob o “rótulo” do Comando Vermelho;

Escrevi pros manos da Mangueira  
Complexo do Alemão, Borel e Mineira  
Veja só: os verme quer invadir o Morro do Turano  
Eles querem panhar o bonde do PC aí  
Mas se eu pego esses verme eu meto bala  
Então não bota a cara, se brotar, tu vai morrer  
Ei, se liga aí, os verme tá chegando, a bala vai comer  
Só não pode abandonar  
Bonde do mete-bala lá do Turano  
Só tem neguinho braço, só tem Vermelho  
Mas se os verme quer invadir  
Sem neurose eles vão cair  
Escuta o barulhão que fez o meu fuzil  
Que tá cantando terrorzão  
Até cego viu, até surdo ouviu  
O barulho que fez o meu fuzil. (CD *C.V. + R.L. 13 Vermelhão*, faixa 9.  
Exemplo 10 do CD em anexo)

referência a posturas ou procedimentos de ordem na relação tráfico-traficante-favela;

Se faz de amigo só pra escoltar  
Sujeito safado tem que apanhar  
Por causa dele o meu mano morreu  
O plantão do trabalho ele enfraqueceu  
Causou muitas mortes, deixando infeliz  
A família do manos que eram raiz  
Os moradores já querem entregar  
Até grampearam o meu celular  
O patrão tava preso e mandou avisar

Que em sua defesa mandou executar  
 Com bala de AK  
 Cachorro, se quer ganhar um dindim  
 Vende o X9 pra mim, vende o X9 pra mim  
 Cachorro, me entrega esse canalha  
 Deixa ele bem amarrado  
 Pega o dinheiro e rala  
 Sujeito safado, já sabe de cor  
 O endereço e o contato lá do DPO  
 Comédia fudido que entrega o irmão  
 Se eu pego esse verme, não tenho perdão  
 Pago quanto for, mas me dá o canalha  
 Eu vou comer esse verme na bala  
 De qualquer modo, não vai escapar  
 Eu tenho pra ele uma ponta de AK  
 Cachorro, se quer ganhar um dindim  
 Vende o X9 pra mim, vende o X9 pra mim  
 Cachorro, me entrega esse canalha  
 Deixa ele bem amarrado  
 Pega o dinheiro e rala. (CD C.V. + R.L. 13 *Vermelhão*, faixa 12. Exemplo 11 do CD em anexo)

Aqui o cantor pede a um “cachorro” que entregue um traidor (X9), “sujeito safado”, “verme”, que delatou à polícia os traficantes. Por ordem do “patrão” que estava preso, ele bota a prêmio a cabeça do X9. O rap é uma exposição da lei do tráfico – pena de morte para quem denuncia.

Num outro extremo, encontra-se um rap sobre conversão religiosa:

Em uma casa na favela (glória, Senhor!)  
 Um jovem lá morava  
 Não tinha pai, não tinha mãe  
 Não tinha família para orientá-lo  
 Ele vivia no meio da perdição  
 Ele era apenas um cidadão  
 Que gostava de andar como os outros  
 Com roupa nova e dinheiro no bolso  
 E muito mal tinha cursado o primeiro grau  
 Mas a vida que levava não era legal  
 E o passado ele viveu no escuro  
 E o presente era sem futuro  
 Independente de tudo, queria ser feliz  
 Viver sem preconceito no seu próprio país  
 Mas entre a sociedade não obteve o respeito

Cada dia que passava aumentava o preconceito  
E se sentiu fracassado, perdeu razão de viver  
E não se importava (Glória, Senhor!) em ser feliz ou sofrer  
Perguntava a si mesmo aonde foi que eu errei  
Pra carregar na vida o mal que herdei?  
Ficou cansado de tentar achar as respostas  
Todos os amigos viraram-lhe as costas  
Sua vida se tornou um grande tormento  
Até que ele colocou Jesus no seu pensamento  
A partir daquele dia sua vida mudou  
Ele encontrou a alegria, ele encontrou o amor  
Ele encontrou tranqüilidade que faltava no lar  
Ele aceitou Jesus, falta você aceitar. (CD *G3 e Amigos*, “Em uma casa”).  
Exemplo 12 do CD em anexo)

Há também histórias trágicas que narram a ascensão e morte do traficante:

Olha o moleque crescendo, procurando emprego, mas sem encontrar  
Olha dois anos depois o moleque no morro portando um AK  
Fez inimigo de bota reta, fez inimigo bandido também  
Foi-se o tempo que o Zé tava duro e andava de trem  
Olha a vida desse moço que nem toda noite consegue dormir  
Olha a mãe dele rezando pra que a polícia não passe ali  
Olha o que aconteceu: a bala comeu e Zé tá na mão  
Ficou dez anos na cadeia, voltou revoltado pro grande morrão  
Olha ele aí de novo, dessa vez é pra valer  
Jurou lá do alto do morro que só sai dali quando ele morrer  
Sua palavra se cumpriu quando uma mulher traiu seu coração  
Foi quando o rodo passou e deixou o moleque estirado no chão  
Era mais um guerreiro do bonde do dedo tentando a sorte  
Era um bom capoeira, martelo cruzado nos braços da morte (CD *C.V. + R.L. 13 Vermelho*, faixa 24. Exemplo 13 do CD em anexo)

Percebemos que a apologia do Comando Vermelho é tema dominante em todos os CDs analisados, com as características citadas acima, em maior ou menor quantidade. Nessas letras, tem-se a sensação de que a facção é usada como um rótulo que confere poder à comunidade e, por conseguinte, a todo aquele que dela faz parte.

O poder apoia-se principalmente na força das armas, mas não somente. Tenta-se também conferir legitimidade às “organizações” e seus integrantes. Tal fato pode ser observado em versos como

Pensa que é bandido, mas tá iludido  
Todo mundo sabe que tu é bundão  
De cara amarrada, de chapéu virado  
Pensando que tá cheio de condição  
Desfaz dos amigos que andam contigo  
Cospe no prato em que comeu  
Fique ligado, moleque safado  
O seu conceito você já perdeu.  
[...] Disciplina na vida bandida  
Não meta bronca com o irmão  
Porque o patrão tá bolado  
Não vai aturar sua vacilação. (CD *G3 e Amigos* - “Bandido Bandeide”.  
Exemplo 14 do CD em anexo)

O bandido, portanto, não é apenas qualquer pessoa portando um fuzil, mas um sujeito que pertence a uma organização cheia de princípios.

Nesta outra letra, o cantor sugere a reunião de diversas comunidades alinhadas com um código de leis (Paz, Justiça e Liberdade – o “lema” do Comando Vermelho). É uma espécie de oração em que o cantor pede a Deus que ilumine as comunidades:

[...] Eu volto a cantar com pureza no coração  
Falando com todo mundo dessa forte união  
Cachoeira Grande, Gambá e o Amor  
Cachoeirinha, Encontro, São João, Borel  
Paz, Justiça, Liberdade  
Muita fé para os irmãos  
O certo sempre é o certo e Deus indica a direção  
Eu peço a Deus que ilumine aí do céu  
Complexo do Lins, Formiga, Alta e o Borel. (CD *G3 e Amigos* -  
“Complexo da Alta”. Exemplo 15 do CD em anexo)

## Representações do banditismo romântico na figura dos MCs

Estou levantando a hipótese de que há a representação do banditismo romântico no Funk Proibido, mas o fiz apenas através da apreciação e análise de letras de CDs Proibidões, apontando as referências aos valores associados àquele tipo de banditismo nas letras das músicas. Agora usarei da fala do MC – o responsável por propagar as mensagens – como indicador da representação em questão. Buscarei em entrevistas dadas pelo MC Mr. Catra – figura central do Funk Proibido – os indícios de sua identificação com o bandido romântico.

Em minha entrevista com Mr. Catra em 2002 pude perceber uma clara desvinculação entre bandido e mal.

(...) o Funk fala da criminalidade porque o Funk é favela e o crime existe na favela. Mas fala também de outras coisas. Como tem político safado existe bandido maneiro. [ênfatisa] Como existe político safado existe bandido gente boa, como existe médico que abusa de criancinha, existe bandido gente boa. Então o cara é um excluído, vive à margem da sociedade, mas se você for parar legal, o cara vive à margem da sociedade e a sociedade é podre. Então o que que é melhor? Você ficar à margem, você ficar dentro, você ficar aonde? (Russano, 2002: 25)

Essa quebra da ligação imediata que é feita entre mal e bandido é necessária para possibilitar, ou pelo menos para facilitar a compreensão de outras conexões, como por exemplo aquela entre bandido e religiosidade. Mr. Catra continua a resposta assim, sem que lhe fosse perguntado nada a respeito de Deus:

(...) Então eu sou um cara que, além da minha música, eu desenvolvo a música junto com a espiritualidade. A espiritualidade é deus. Deus é consciência, o bagulho que está na sua mente e que te diz que você está errando. Não é o pastor, não é padre, não é o bispo, não é o pai-de-santo, não é o ... aquele bagulho lá do judeu, não é nenhum desses caras, é aqui [aponta para a cabeça], dentro de você... é dentro da sua cabeça. (Russano, 2002 :25)

Em entrevista posterior, em 2005, quando questionado sobre uma certa incoerência entre a louvação a Deus e ao Comando Vermelho, por exemplo, o cantor responde:

Mas vem cá: por que as pessoas acham que o crime é propriamente maldade? Tem que ver que no Brasil as pessoas gostam muito de chamar ladrão de doutor, tá ligado? Gostam de chamar safado de doutor. [exaltado] E aí gostam de chamar de bandido o cara que está lá, que é a porra de objeto de manobra do sistema... que está lá no canto, na favela dele, que nasceu naquela porra lá, naquela miséria lá, e botam um monte de cocaína e monte de fuzil pro cara vender e virar dono da favela... e não é dono de porra nenhuma, é objeto de manobra dessa porra de sociedade podre... e chamam o cara de bandido? Deu pra você entender? Chamam objeto de manobra de bandido e chamam ladrão de doutor! Então essa porra está toda errada! Está tudo errado! (Mr. Catra, entrevista concedida em 16 de agosto de 2005)

Novamente a questão social, dissociando o traficante do mal. Mas quando perguntei se então a referência a Deus nas letras era reflexo da situação de dificuldades enfrentadas pelo favelado, sem outras implicações de maior importância, o cantor foi enfático:

Não! Tem tudo de mais! Não é em vão. Nós mencionando o nome de Deus! É coisa séria. É a coisa mais séria do mundo. É a paz. Porque Deus é amor. Não é porque o cara é criminoso... é a paz, é o amor. Ninguém gosta de guerra. Se existem essas guerras entre as favelas do Rio de Janeiro é tudo culpa do governo! (Mr. Catra, entrevista concedida em 16 de agosto de 2005)

Como vimos, o bandido romântico não chegava ao crime unicamente pelo desejo da força das armas, ou por ambição, havia sempre um componente dramático em sua “conversão”. Um acontecimento no qual sofria injustiças por causa de sua condição social era um caso comum. A religiosidade pode ser entendida como um fator que ajuda na desvinculação entre o mal e o traficante. Ele infringe as leis dos homens, mas se submete a uma lei maior.

A relação com muitas mulheres e o grande número de filhos é outra característica que aparece na fala de Mr. Catra. Sem que esse assunto fosse abordado, ainda que

superficialmente, ele defendeu uma tese de ligação entre a capacidade de gerar filhos e a natureza:

É o seguinte: tem coisa que é só ilusão. Eu sou o seguinte: eu acredito em Deus, tenho Jesus Cristo como meu salvador, como meu *jedi*... e acredito na natureza, porque a natureza foi feita por Deus. Então o homem é o animal mais idiota do mundo, porque é o único animal que vai contra sua natureza. Até em sociedade, em princípios de família é o animal mais idiota que tem no mundo. Onde é que já se viu um animal que vive em bando e mamífero, tá ligado? Porque nós vivemos em bando e somos mamíferos. Onde é que já se viu isso na vida: o macho só ter direito a ter uma fêmea. Onde nasce mais mulher e morre mais homem. Onde o nível de testosterona no nosso corpo é de setenta por cento maior que no das mulheres. Onde na procriação – porque o homem foi feito pra procriar como qualquer outro animal – nós podemos ter uma centena de filhos e com uma mulher só, nós só podemos ter um filho. E, sem neurose, há as pessoas que acreditam e as pessoas que não acreditam, porque nós vivemos numa doutrina cristã, se acredita em Cristo, né meu querido? “Crescei-vos e multiplicai-vos”. Né?! Se você tiver só uma mulher você nunca vai multiplicar, você só vai somar. Deu pra você entender? Não é que eu seja machista, eu sou realista. Você não pode ir contra a sua natureza. (Mr. Catra, entrevista concedida em 16 de agosto de 2005)

É interessante observar que este depoimento veio como desdobramento da resposta a uma pergunta que visava saber qual seu posicionamento face à religião. A relação com muitas mulheres é vista de forma natural, até mesmo sagrada. Mr. Catra usou a frase bíblica *crescei e multiplicai-vos* de uma forma original e pessoal: o termo “multiplicar” foi usado no sentido matemático, como superior em capacidade ao termo “somar”.

Em um baile na “Vila Mimosa”, no Rio de Janeiro (RJ), pude observar também um certo aspecto machista no discurso que contesta a monogamia masculina, quando o cantor disse: “O homem que é homem mesmo tem que ter uma amante, né? Só que às vezes a amante resolve explicar o bagulho... ligar pra nossa casa e falar com a mulher...”



Na ocasião de nossa segunda entrevista, houve um momento em que o cantor discutiu com seu baterista, acusando-o de ser “metrossexual”<sup>13</sup>. Quando o baterista devolve a acusação ao MC, este respondeu: “Eu não. Eu tenho dez filhos, rapaz... Rapaz, eu tenho dez filhos... você me respeita. Eu tenho dez filhos, me respeita... Rapaz, eu tenho dez filhos, você me respeita...” Com muita veemência, o artista usou de sua condição de reprodutor para evocar respeito. É preciso lembrar aqui que seus dez filhos são todos de mulheres diferentes.

O traficante Jorge Luís, citado acima como o último “bandido Robin Hood” da favela de Acari, tinha a alcunha de “papaizão” em sua comunidade. Tinha também uma grande quantidade de filhos com muitas mulheres diferentes. Seu antecessor em “linhagem” foi Tonicão, que possuía o apelido de “rei” na favela. Assim como o papel paterno, a temática da realeza é também associada ao banditismo romântico, e alguns autores a vêem mesmo relacionada à cultura negra em geral.

A tradição da realeza africana era tão forte que, mesmo depois da sua escravização e do seu desterro para o Brasil, os negros do Rio de Janeiro reconheciam a existência de um rei entre eles, como o famoso príncipe Obá II. Este personagem, que costumava ser recebido por D. Pedro II e que sempre saudava o imperador no seu aniversário (Alvito, 2001: 318).

Na entrevista concedida na ocasião de minha monografia de conclusão de curso de graduação, Mr. Catra afirmou, em meio a uma resposta sobre o comércio de CDs de Proibidão:

(...) Ele [o camelô] está vendendo ali o bagulho que é o jeito que ele arrumou porque está difícil, o país está em crise por causa dos caras... um país auto-suficiente de tudo.... [exaltado] De tudo! O que se planta dá – já dizia o veado do Cabral – que não sei o que o veado veio pra cá... mas

---

<sup>13</sup> Este termo encontra-se em voga no momento. Trata-se do tipo de homem que, embora heterossexual, cuida bem de sua “aparência”, fazendo as unhas ou limpeza de pele, por exemplo. Essa postura é repudiada por muitos homens.

se não viesse pra cá eu também não ia vir pra essa terra porque os escravos não iam vir... mas também eu podia ser um rei na África, meu irmão [risos, embora ele se mantenha enfático]. É, meu brother! Não é não, meu mano?! Pois é, tô aqui, fui trazido pra cá (...) (Russano, 2002: 25)

E na entrevista de 2005, em meio à resposta sobre sua opção religiosa, ele ultrapassou a questão da doutrina, e disse:

Russano – Você é religioso?

Mr. Catra – [reticente] Bem, eu não sou religioso... eu sou temente a Deus e procuro saber do entendimento do mundo. Quero saber do porquê das coisas. Só sendo um cara temente a Deus que você vai ... tipo Rei Salomão, sabe? O homem mais inteligente de todos os tempos.

R – Falando do Rei Salomão você está se referindo a um personagem bíblico.

MC – Eu não estou me referindo a um personagem... ele é um rei que existiu. Então não é um personagem, é um homem. O mais inteligente de todos, o mais sagaz de todos eles, tá ligado? O mais justo entre todos os homens, depois de Jesus Cristo foi Rei Salomão. Não sei nem se depois de Jesus Cristo. Eu digo assim: de fidelidade, tá ligado? Porque Jesus Cristo se orgulhava de pertencer à Casa de Davi, à Casa de Salomão. (Mr. Catra, entrevista concedida em 16 de agosto de 2005)

Dois pontos devem ser ressaltados: primeiro, a questão da linhagem nobre. O cantor demonstra um desejo de identificar-se com a condição “real”. Ele poderia ter sido um rei na África, seu “lugar de origem”. E diz que Jesus Cristo também foi um homem ligado a essa tradição de realeza, como descendente da “Casa de Davi”. Segundo, a ligação entre religião e realeza, e ambas a atributos como inteligência e fidelidade.

Tendo examinado algumas representações do bandido nas letras de Funk Proibido, verifiquei que elas dão conta de um mundo regrado, no qual as “organizações” são respeitadas pelos seus membros. O jovem que está no crime o faz por falta de outras oportunidades e por não querer se sujeitar a uma baixa condição sócio-econômica.

Portanto, o bandido representado no Funk Proibido não é o jovem empregado do tráfico, cruel, aterrorizador, sem respeito a leis e sem temor a Deus. Ao contrário, é um

jovem comprometido com a facção, que demonstra lealdade ao “patrão” e à comunidade. É também a vítima da exclusão social: “um moleque crescendo, procurando emprego, mas sem encontrar”.

## CAPÍTULO 2

### Os CDs “Proibições”

#### 1 Pequena etnografia dos CDs

Munido da vontade de desvendar o “mistério do Funk Proibido”, tratei de tentar ouvir Funks Proibidos através da Internet. Por meio de sítios de busca de arquivos .mp3, tive contato com várias músicas do estilo. A primeira coisa que percebi foi que nem todas eram apologistas do tráfico de drogas; a segunda, que a maioria era gravada ao vivo, com baixa qualidade técnica. Achei que aquela experiência ainda era um pouco “leve” para quem desejava conhecer o Proibidão de verdade. Saí à procura dos CDs.

O lugar que me pareceu óbvio para encontrar o que queria foi o Mercado Popular da Uruguaiana, o popular “Camelódromo”, lugar que apareceu na reportagem que disseminou o escândalo como o principal ponto de venda dos CDs. Demorei para conseguir comprar um CD. Não sei se os camelôs desconfiavam da minha aparência, mas só lá pelo quarto ou quinto vendedor é que surgiu o *Proibidão 13 – CV + RL*, primeiro disco de Funk Proibido que adquiri.

A capa vermelha, feita com papel tipo 75 g x m<sup>2</sup> (o tipo mais popular para impressão caseira de documentos) trazia o título escrito em letras azuis e brancas (ver anexos). Não trazia qualquer menção aos artistas, títulos das músicas ou local de gravação, ficha técnica, enfim: nenhuma das informações que normalmente vemos em discos

“oficiais”. No disco propriamente dito – uma mídia virgem com as músicas gravadas de forma caseira – um pequeno *Proibidão 13* carimbado.

O CD *G3 e Amigos* foi comprado no camelódromo da Praça Saens Peña – muito menor que o da rua Uruguaiana – numa ocasião em que estava procurando por um brinquedo. Feita a compra, e por conseguinte um elo momentâneo com o camelô, resolvi arriscar: “Você não saberia me dizer se alguém tem CD de Proibidão pra vender aí?” – ele respondeu meio constrangido: “Ih... não... está difícil. Mas espera aí.” Saiu pelo meio das barracas e dentro de uns cinco minutos voltou com o CD dentro da camisa: “Olha, tem esse aqui”. Agradei e paguei, ele pediu licença e colocou dentro da bolsa que eu carregava.

A apresentação de *G3 e Amigos* não é muito diferente da do CD anterior. Uma capa feita de papel comum, com o título impresso em várias cores. Há também um logotipo com duas mãos se cumprimentando – comum em *softwares* populares como o *Microsoft Word*, por exemplo. Dessa vez há também uma contracapa com o título impresso lateralmente e uma lista não-numerada com o nome das músicas e seus intérpretes.

O CD *Menor do Chapa convida MC Frank* foi comprado alguns anos depois dos dois anteriores, no mesmo camelódromo da Praça Saens Peña. Dessa vez foi bem mais trabalhoso, e somente depois de um bom tempo de procura é que alguém me disse para procurar uma certa mulher numa certa parte do lugar. Chegando lá encontrei-a, e em meio a minha explicação (“Eu sou músico, faço pesquisa...”) ela saiu e dali a um minuto voltou com o CD meio escondido: “Olha, no momento só tem esse aqui”.

Desta vez, o CD veio apenas em um plástico com uma capa feita do mesmo tipo de papel que os outros dois, não possuindo a “caixinha de CD”. Interessante o fato de ter custado a metade do preço dos outros dois, apenas cinco reais. Uma baixa radical da procura? Um fundo em textura verde, com o título escrito em letras vermelhas e amarelas.

Logo abaixo aparece: “ESTE DISCO UTILIZA TECNOLOGIA COPY CONTROL”. No outro pedaço de papel, que poderíamos entender como a contracapa, uma lista numerada das músicas, algumas vezes o título é apenas uma descrição do que acontece naquele momento da apresentação, como as faixas 7, 10 e 15 que se chamam “RIMAR NA HORA”. Na parte de baixo, um quadro destacado com o fundo branco e o seguinte texto: “Fabricado por Videolar – Ind. Brasileira, sob encomenda e distribuição da Alien Music Brasil Ltda. Todos os direitos do proprietário são reservados. Estão proibidas a reprodução, locação, execução pública e radioteledefusão deste disco. (P) 2004 Alien Music do Brasil. Fabricado na Zona Franca de Manaus. [A frase a seguir está escrita em vermelho] Este disco utiliza tecnologia Copy Control.”

Algum tempo depois de comprar o disco *Menor do Chapa Convida MC Frank*, voltei ao camelódromo da Praça Saens Peña e encontrei a mesma vendedora da última vez. Naqueles dias, a polícia havia feito um cerco pesado aos cantores de Funk Proibido, intimando-os a depor oficialmente sobre apologia ao crime. A mulher me disse que agora estava praticamente impossível encontrar, porque a polícia estava em cima dos camelôs. Após ouvir um pouco as minhas lamentações, ela falou: – “Talvez um disco da MC Sabrina no máximo...” [que acabara de depor na polícia, no dia anterior àquele] Ao que respondi: “Manda!”

Dessa vez, ela apareceu com uma mídia virgem em uma capinha de papel branco simples. No CD estava escrito à mão: *MC SABRINA*. Mais nada.

Algumas semanas após, voltei ao meu “contato” atrás de mais discos. Algo deve ter acontecido, pois ela foi pouco receptiva e disse: “O rapaz que vende esses discos não vai voltar mais aqui. Dá uma procurada nesses camelôs de rua”. Fiquei meio perdido, pois esperava ter ali um canal certo e seguro para arrumar mais fontes de pesquisa. Alguns dias

depois, passei por uma banca com dezenas de CDs piratas. Perguntei se o rapaz tinha “Proibidão”, ele respondeu: “Esse daqui é o último lançamento de ‘neurótico’”. Um pouco desconfiado, dei uma olhada e vi que os títulos remetiam mais ao um universo erótico, com pouca relação com o tráfico e crime. E perguntei enfaticamente: “Mas esse é proibidão de verdade? Não é só Funk Carioca?” Ele me respondeu que era Funk Proibido sim, e que ninguém tinha outro “mais proibido” que aquele. Cinco reais. Comprei.

Uma capa de papel comum, como todos os outros. Predomina o azul com uma textura de fundo formada por círculos brancos e espaços pretos. O nome *FUNK NEURÓTICO 29* em branco e azul. Atrás dele um outro papel com a mesma composição de fundo e o nome em cima, com os nomes das 30 faixas abaixo, sem outras informações. No CD, carimbado: *NEURÓTICO 29*.

## 2. A Música

### Os diálogos e monólogos

O primeiro Funk Proibido que eu ouvi em minha vida foi na casa de um conhecido, que colocou o disco e disse: – “É do meu irmão, não é meu, não. Olha só que engraçado...” E a primeira coisa que me lembro é de um pequeno discurso, um tipo de monólogo em que uma voz de homem bem carregada do sotaque carioca falava algo do tipo – “Ih... vai ficar vindo com esse papo de Terceiro [Comando] pra mim... não sei não... acho melhor tu sair fora daqui...” Ouvi com curiosidade uma parte daquele disco, mas deixei a experiência para trás. Meus ouvidos “treinados” de músico profissional não viam ali nada mais que um fato exótico isolado.

Eis que, ao ouvir pela primeira vez o *Proibidão 13*, CV + RL, me deparei com o seguinte diálogo que precede uma música:

**Interlocutor 1** – Olha só, vou logo te dar um papo, certo: Tu vacilou, cumpadi...

**Interlocutor 2** – Pô, não vacilei não, cara...

**Interlocutor 1** – Pô, tu tá ligado que é mulher do amigo, certo? Tu foi tocar, certo? Pô, tu não tá ligado nos dez mandamentos da favela, não? Do Comando Vermelho, não, irmão?

**Interlocutor 2** – Pô, ela me deu mole, cumpadi!

**Interlocutor 1** – Pô, mas tu tá ligado muito bem, certo, cumpadi? Que nós tem que pensar com a cabeça de cima, amigo... elas tão aí mesmo pra levar nós de ralo, choque! Pô, acho que tu vai ter que desenrolar essa parada aí, sangue bom...

**Interlocutor 2** – Pô, que é isso?!

**Interlocutor 1** – Pô, os cara da boca mandou te chamar.. Ih, mané! Chegou...

[Sons de tiros de vários tipos de armas de fogo... rajadas de metralhadoras...e o interlocutor conclui] Eu te avisei... (Faixa 1, CD *Proibidão 13*, CV + RL. Exemplo 16 do CD em anexo)

Essa foi a primeira característica que pude identificar nos Funks Proibidos: o uso de diálogos antes das músicas. Esses diálogos tratam da favela, o favelado e sua relação com o tráfico de drogas. Sempre há destaque para a facção criminosa que comanda a favela. Nesse prelúdio, transcrito acima, um morador da comunidade ligado ao tráfico interpela outro morador que teria “tocado a mulher do amigo”. Esta gíria significa tomar a iniciativa de flertar com a mulher de algum morador estimado na favela. O interlocutor 1 deixa bem claro que tal atitude está em desacordo com “os dez mandamentos da favela e do Comando Vermelho”. Esse zelo extremo pela mulher, essa necessidade de tê-la com exclusividade é apontada em vários trabalhos etnográfico sobre favelas, como em Alvito (1998) e Zaluar (1985).

Entendo que nessa característica do Funk Proibido dois pontos são importantes. Primeiro, a tentativa de trazer à tona uma realidade onde “os cara da boca” fazem os mandamentos, legislam e zelam pela ordem que implantaram. Lá o bandido representa a



autoridade e mostra sua força através das armas. Segundo, mostrar que há um código específico naquele lugar, que as atitudes não são tomadas a esmo, há uma lei. No caso, uma lei que impede um homem de flertar com uma mulher que já esteja comprometida com outro homem.

Ambas as características se relacionam com os atributos da bandidagem romântica, vista no capítulo anterior. A moral sexual é rígida para os homens comuns, mas não para o chefe local. Esse fato é bem exposto no trabalho de Alvito (2001), quando este se refere aos moradores “comuns” da favela: o único tipo de brincadeira que não tinha lugar entre os homens eram as que punham em dúvida a virtude de suas esposas. É uma das características daquilo que o autor afirma ser conhecido como “sujeito-homem” entre os moradores do local.

No CD *G3 e Amigos* observamos mais dois pequenos diálogos. O primeiro:

**Interlocutor 1** – Aí, G3! Sou Terceiro Comando à vera!

**G3** – Ah é, é?! Tu tá com a cuca louca ou tá lelé da cuca? (CD *G3 e Amigos*, faixa 2. Exemplo 17 do CD em anexo)

Fica clara a intenção (depois confirmada na letra da música que segue) de mostrar o alinhamento do MC contra o Terceiro Comando.

Neste outro, o diálogo sugere que é necessário mais do que apenas portar uma arma para se tornar um “grande” bandido:

**Interlocutor 1** – Qual, G3! Os verme tentou invadir e eu barulhei eles todinho!

**G3** – É mesmo, é?! Tu é bandido, tu? Tu pensa que é bandido, mas tá é iludido, péla-saco! Hmmm... é mole? (CD *G3 e Amigos*, faixa 4. Exemplo 18 do CD em anexo)

O MC é sempre um instrumento de reafirmação dos valores defendidos pela bandidagem. Mas uma bandidagem que age dentro de algum código, um certo conjunto de leis.

No CD *Menor do Chapa convida MC Frank* pode-se destacar um discurso no início do disco:

1969. Foi fundada a maior facção criminosa do Rio de Janeiro, o Comando Vermelho, pelo Rogério Lemgruber e seus comparsas, com o lema “Paz, Justiça e Liberdade” para toda a população carcerária... para todos os familiares que vão visitar seus irmãos, seus filhos e [...] Pelo bem de todas as comunidades. Fé em Deus. Paz, justiça e liberdade. (CD *Menor do Chapa convida MC Frank*: faixa 1. Exemplo 19 do CD em anexo)

Aqui percebemos a intenção de frisar a existência de uma mitologia na gênese da facção Comando Vermelho. Não se trata apenas da formação de uma quadrilha. Naqueles anos de 1969, o grupo de bandidos adotou um lema formado por palavras cheias de fortes sentidos que simbolizam as lutas e buscas históricas dos povos.

Assim, enche-se de heroísmo um meio que é entendido, a princípio, como o avesso daquilo que é organizado para buscar a paz (afinal são homens armados que assaltam os cidadãos da classe média) ou muito menos a Justiça (afinal eles estão entre os principais perseguidos pelo aparelho judicial).

## As paródias

Quando comecei a ouvir a primeira faixa do primeiro CD *Proibidão* a que tive acesso – como relatado acima –, deparei-me com um diálogo. Mas imediatamente após as últimas palavras da conversa, tem início a primeira manifestação musical propriamente dita do CD: uma base composta somente por bateria eletrônica dando suporte a uma voz

masculina – com timbre muito próximo ao do personagem “sobrevivente” do diálogo. Mas o meu primeiro “choque” foi perceber que a melodia parodiava a da música “Me dê Motivo”, sucesso *pop* do cantor Tim Maia.

Não se tratava de uma paródia da música na forma como me era familiar aos ouvidos, a forma como ficou notória via mídia. Apenas a melodia seguia o mesmo desenho “original”, o resto era uma invenção musical completamente diferente. A voz não tinha qualquer compromisso com afinação ou com uma construção timbrística agradável para os padrões acadêmicos ou da indústria fonográfica “oficial”. Não havia qualquer suporte harmônico, nem mesmo uma linha de baixo ou rápidas interferências instrumentais. Pode-se concluir que o foco era o conteúdo, a mensagem da letra. Mas a melodia de Tim Maia não estava ali por acaso: era possível reconhecê-la. O mesmo deve acontecer com a maioria dos ouvintes cariocas que, expostos como eu à música das paradas de sucesso, reconhece a canção e sabe, portanto, que é uma paródia.

Ao ouvir o resto do disco pude perceber que o uso de paródias era um artifício comum ao estilo musical. Das 24 músicas do CD *Proibidão 13 – CV + RL*, dez são paródias facilmente perceptíveis para ouvidos de uma pessoa razoavelmente imersa na “paisagem sonora e musical”<sup>14</sup> dominada pelas músicas executadas pelos veículos midiáticos.

Mas, mais interessante é a falta de compromisso com a originalidade melódica apresentada em todos os discos a que tive acesso na pesquisa. Muitas vezes, mesmo nas músicas em que não há paródia melódica – pelo menos a princípio, pois pode tratar-se de

---

<sup>14</sup> Este conceito de *soundscape* foi desenvolvido por Murray Schafer em seu livro *O Ouvido Pensante* (1991).

paródia de uma música desconhecida por mim – acontecem citações de trechos musicais comuns a muitos Funks Proibidos. Por exemplo:



Este trecho musical foi, de longe, o mais ouvido em toda a pesquisa. Talvez se trate de alguma música na moda neste momento. Talvez não. Por isso, fui em busca de seu autor, perguntando a todos que pudessem me dar alguma pista. Numa apresentação do andamento deste trabalho na Universidade, encontrei um estudante da graduação que me disse: esta música não é assim, na verdade ela é paródia de ‘ô ô ô ô ô. Abram passagem. Demorou formar o bonde dos rastafari’. Quando perguntei de quem era a “música original”, ele disse que não sabia, e achava que não existia. Bem, essa resposta também não satisfazia, e a segunda versão da letra só piorava as coisas.

Quando da minha segunda entrevista com Mr. Catra, pude fazer a mesma pergunta a seu *staff* e ao próprio MC, conseguindo respostas que apontavam para um mesmo ponto: era realmente paródia de outro “grito de guerra” – como me havia sido relatado pelo estudante –, que, por sua vez, era paródia de uma música *pop* norte-americana. Já no fim desta pesquisa, lendo o livro *Batidão, uma história do funk*, do jornalista Silvio Essinger, vim a descobrir que se tratava do “Rap do rastafári”, de MC Borró e MC Doré.

Além de constatar o importante papel que possuem dentro do universo do Proibidão, pude perceber dois tipos diferentes de paródias: o primeiro é a cópia da melodia de um

sucesso midiático, identificável por ouvidos “ligados” na cena musical da indústria fonográfica<sup>15</sup>; segundo, a existência de um compartilhamento de melodias próprias dentro do universo do Proibidão, e muitas vezes também no universo do Funk Carioca em geral. Neste segundo tipo estão melodias que vão recebendo diferentes letras em diferentes contextos. Às vezes uma melodia tem uma versão “famosa” apologista do narcotráfico, mas tem também uma “famosa” versão veiculada pela mídia oficial. É o caso de “Tá com a cuca louca! Tá lelé da cuca! Cidade Alta é Vermelho na veia, se tentar invadir vai tomar de bazuca!” Que possui a versão “legal” “Tá com a cuca louca! Tá lelé da cuca! Tá ligado, na minha favela o que tá faltando, é claro que é cultura!” Este fato também é indicativo do trânsito dos MCs por dois mundos diferentes, a que me referi no capítulo 1.

Pude identificar um caso em que a melodia já estava tão distanciada de sua fonte “original” que ganhou uma identidade própria dentro do universo dos “Proibidões”. É o caso de “Ô ô ô ô, cadê o isqueiro? Demorou formar o bonde dos maconheiros!.”

De qualquer forma, deixando de lado a maior ou menor proximidade que estas melodias têm de suas “fontes originais” – se é que estas existem –, elas constituem um *corpus* “folclórico” sobre o qual os MCs possuem domínio.

Essa prática aproxima-se da que era comum no Rio de Janeiro na época em que começou a surgir o samba carioca, no início do século XX, quando o processo de composição consistia principalmente em usar canções folclóricas como base da criação. Nas famosas reuniões nas casas das “tias”, as melodias eram conhecidas e então usadas integralmente ou com algumas poucas mudanças. A Ernesto dos Santos – o Donga –, compositor de *Pelo telefone*, conhecido como o primeiro samba gravado, é atribuída a frase

---

<sup>15</sup> A paródia só funciona quando o ouvinte reconhece a versão “original”, caso contrário toma aquilo que ouve

“Samba é que nem passarinho: é de quem pegar” (Sandroni, 2001: 146). Processo semelhante aconteceu com muitas das músicas de Luiz Gonzaga. Em sua biografia, escrita por Simone Dreyfus, (1996, apud Vianna, L., 1998) o compositor afirmou que ouvia as melodias no sertão, onde “não havia essa história de autoria”. Luiz Gonzaga queria popularizar a música que crescera ouvindo.

Continuando esse raciocínio, os compositores de Funk Proibido usam a “massa sonora e musical” que lhes vem sendo ministrada pela mídia, como fonte na construção artística. Esse processo está arraigado na origem do Funk Carioca, quando muitas das músicas norte-americanas que eram tocadas pelos discotecários nos bailes da década de 1980 tinham seus refrãos reinterpretados usando o léxico inglês como guia fonético:

Às vezes a sonoridade das palavras em português é semelhante à sonoridade dos versos em inglês. Esse é o caso de uma música do grupo Run-DMC, cujo refrão é “you talk too much”. Nos bailes cariocas, esse refrão virou “taca tomate” e essa música passou a ser conhecida como “Melô do tomate”. (Vianna, 1988: p. 82)

No caso específico do Funk Proibido, a liberdade é ainda maior, uma vez que a questão dos direitos autorais pode ser totalmente ignorada. E se a lei está fora da questão, na verdade não ocorre plágio. Toda e qualquer música ao alcance do ouvido pode ser usada no processo de composição.

A paródia é considerada um procedimento transgressor que visa atacar o original, torná-lo ridículo. No caso do Funk Proibido, é preciso separar paródia de “melodias de estoque” (Manuel, 1993)<sup>16</sup>. A paródia do MC que canta Proibidão é um tipo de pilhagem irreverente dos sons da mídia, um “roubo” descarado que só os cantores no *underground*

---

por um original sem referência a outro “texto”.

<sup>16</sup> Peter Manuel distingue paródia melódica de “stock tune” na música popular da Índia.

podem praticar. A irreverência é completada pela ostensiva desafinação – a recusa de curvar-se a qualquer padrão do mundo oficial – seja ele moral, político ou estético-musical.

Bakhtin afirma, em seu trabalho sobre a cultura medieval e renascentista, que:

A literatura latina paródica ou semiparódica estava extremamente difundida. Possuímos uma quantidade considerável de manuscritos nos quais toda a ideologia oficial da igreja, todos os seus ritos são descritos do ponto de vista cômico. O riso atinge as camadas mais altas do pensamento e do culto religioso (...) Posteriormente surgem dúplices paródicos de todos os elementos do culto e do dogma religioso. É o que se chama a *parodia sacra*, um dos fenômenos mais originais e ainda menos compreendidos da literatura medieval. Sabemos que existem numerosas liturgias paródicas (Liturgia dos beberões, Liturgia dos jogadores, etc.), paródias das leituras evangélicas, das orações, inclusive as mais sagradas (como o pai-nosso, a ave-maria, etc.)(...) Esse gênero literário quase infinito estava consagrado pela tradição e tolerado em certa medida pela igreja. (Bakhtin, 1987: 12)

Assim, encontramos um antecedente no uso da paródia que não se relaciona exatamente com a agressividade, mas com uma tradição cômica, uma necessidade de travestir a realidade através do espírito carnavalesco (para mais informações v. Bakhtin, 1987). Mas até que ponto essas antigas práticas estão relacionadas com o tipo de paródia em questão na nossa pesquisa, somente um outro trabalho específico pode esclarecer.

## O não-comprometimento

Muitas vezes, certos Proibidos possuem um trecho mais conhecido do público, que chega a ganhar notoriedade no linguajar popular. Após a audição de um número considerável de Funks Proibidos, foi possível detectar uma característica até certo ponto surpreendente na interpretação das músicas: uma transmissão de responsabilidade para o público na hora de cantar o trecho mais agressivo, quando é retratada uma ação lesiva, por

exemplo (matar, atirar), ou quando é dito um palavrão. O cantor afasta o microfone momentaneamente da boca, convocando a platéia a completar o trecho. Foi o caso, no Circo Voador (v. cap. 3), quando MC Sapão em certo momento parou de cantar no meio de uma frase, que assim foi concluída pelo público: “...fogo no X9 da cabeça ao pé...”. O caso mais corriqueiro deste tipo de manifestação pôde ser observado na música com a seguinte letra: “Ô ô ô ô, cadê o isqueiro?”, cantada por vários artistas, em que a platéia concluía sempre, sem vacilar, de cor, com “demorou formar o bonde dos maconheiros!”. Outro caso bem “conhecido”: “Vacilou levou!” completada com “O Comando é paz e amor!”

Essa convocação do público para cantar parece gerar cumplicidade entre cantor e espectadores. E também um fortalecimento daquele por estes. Algo como: “são vocês que estão falando, portanto eu não estou sozinho nessa”. Ou ainda uma representação do “problema” que é cantar essas partes das letras: o grito da massa (e o anonimato que ela propicia aos seus componentes) seria assim o dispositivo para a resolução da questão.



## Arranjo, Forma e Harmonia

Esta parte do trabalho visa trazer à tona as características mais comuns dos Funks Proibidos analisados.

Os arranjos seguem um formato quase único: uma batida (seqüência rítmica que se repete e dá sustentação à música) eletrônica executada pelo DJ, que vez por outra interfere com *samples*<sup>17</sup> variados. Mudanças de batida são muito raras nas músicas.

Sobre essa “cama” representada pela batida e os *samples* é cantada a música. As melodias têm, quase sempre, poucos graus e pouca sinuosidade. Não há compromisso com a afinação nos moldes acadêmicos ou da canção popular. Aliás, em algumas canções, interpretadas simultaneamente por mais de um MC, eles parecem buscar uma interação entre suas vozes, sem conseguir alcançar uma integração melódica “satisfatória”. Os únicos momentos em que pude observar uma boa interação foi quando uma das vozes, de forma bem clara, atuava melodicamente (trafegando por graus, notas definidas) e outra se limitava a um papel declamatório, como no caso da faixa número um do disco *Proibidão 13, CV + RL*. Uma das vozes atua melodicamente, usando uma parte da música original de Tim Maia, “Me dê motivo” – a qual ela parodia – enquanto outra voz faz um discurso sobre a “lei do Comando Vermelho” que diz que não se deve “tocar (ou seja, flertar com) a mulher do amigo”. Um caso claro de insucesso na interação melódica e contrapontística pode ser observado na faixa número três do disco *G3 e Amigos*, em que os MCs por algumas vezes buscam a polifonia, mas não a atingem, se considerarmos os parâmetros mais comuns à

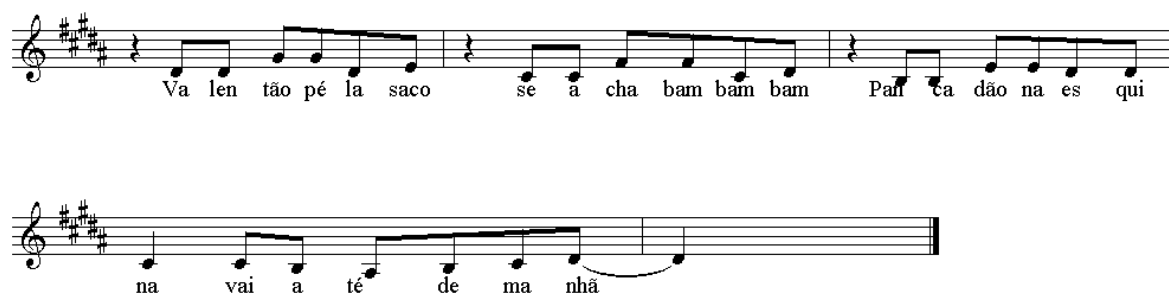
---

<sup>17</sup> A tradução literal do termo *sample* para o português é “amostra”. No linguajar musical é usado para se referir a pequenos trechos sonoros pré-concebidos e pré-gravados – ainda que não originalmente para uso em música – que são aplicados em composições.

música popular. Quanto ao canto, há afastamento deliberado dos padrões de “correção musical” vigentes no mercado de música popular, que gera um efeito transgressor.

O aspecto harmônico é um pouco difícil de ser abordado, pois são raríssimas as vezes em que as músicas têm base de acordes ou mesmo outras vozes. Na verdade, a interação entre melodia (feita pela voz) e base harmônica (quando existente, fornecida pelo DJ) acontece – se acontece – em dois planos diferentes. Nem a linha melódica nem a base são criadas em função de uma harmonia no sentido clássico do termo, em que as notas se organizam segundo certos princípios teóricos que decorrem de concepções da consonância e da dissonância.

No entanto, é possível perceber frequentemente uma “intenção harmônica”, representada por uma direcionalidade diatônica da melodia<sup>18</sup>. Assim, quando ouvimos a melodia



**Figura 2 – Melodia da faixa 19 do disco *Proibidão 13 C.V + R.L. Vermelhão*. (Exemplo 20 do CD em anexo)**

entendemos que ela pressupõe a seguinte harmonia

Harmonic analysis:  $G^\#m$ ,  $G^\#7$ ,  $C^\#m$ ,  $F^\#7$ ,  $B$ ,  $A^\#m7(b5)$ ,  $D^\#7$ ,  $G^\#m$

Lyrics: Va len tão pé la saco se a cha bam bam bam Pan ca dão na es qui na vai a té de ma nhã

**Figura 3 – Melodia da faixa 19 do disco *Proibidão 13 C.V + R.L. Vermelhão*, com harmonia.**

(idem a Figura 2)

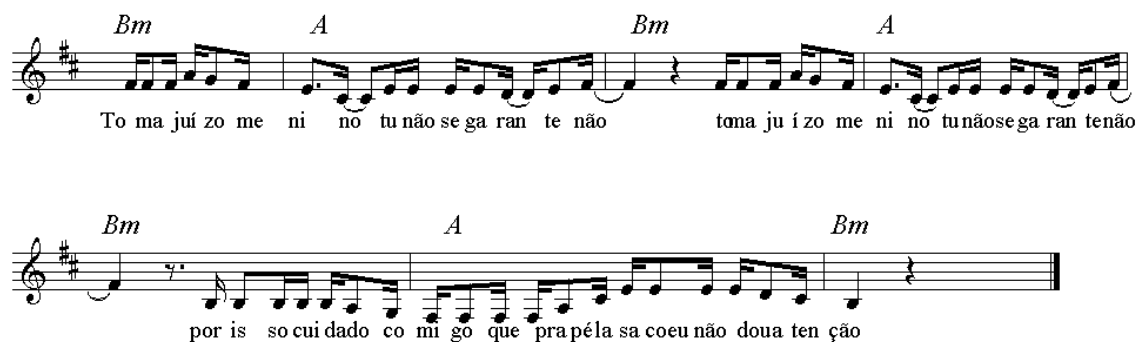
Da mesma forma, quando ouvimos a melodia

Lyrics: To ma ju í zo me ni não tu não se ga ran te não toma ju í zo me ni no tu não se ga ran te não por is so cuida do co mi go que pra pé la saco eu não dou a tenção

**Figura 4 – Melodia da faixa 10 do disco *G3 e Amigos*. (Exemplo 21 do CD em anexo)**

<sup>18</sup> A direcionalidade harmônica é, segundo Menezes, o elemento que nos possibilita entender o discurso tonal em sua plenitude. Essa capacidade humana seria consequência de um esgotamento do modelo tonal através dos tempos. Para maiores informações v. Menezes (2002).

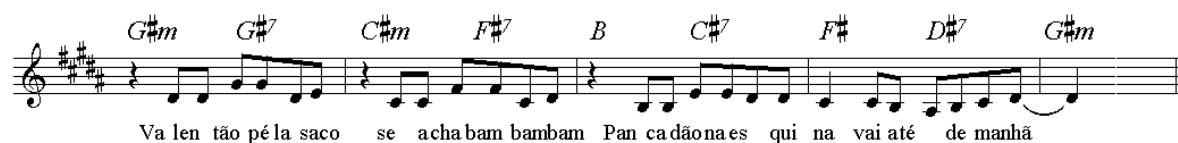
Podemos dizer que há uma tendência a harmonizar “de ouvido” da seguinte maneira:



**Figura 5 – Melodia da faixa 10 do disco *G3 e Amigos com harmonia*. (idem a Figura 4)**

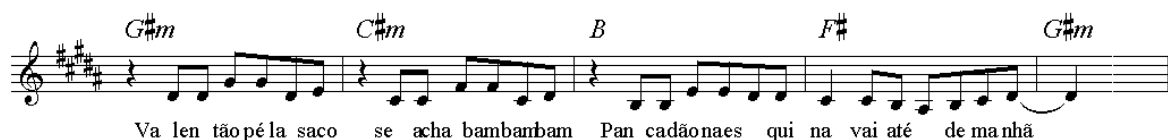
Tem sido difícil definir se as músicas tendem mais ao tonalismo ou ao modalismo, principalmente pelo fato de a harmonia estar implícita. Mas Menezes afirma que o conceito tonal nada mais é que uma exacerbação do modal, calcado na direcionalidade e no ciclo de quintas. Isso teria sido possibilitado por uma maior limitação de regras no sistema e atribuição de funções mais claras aos graus da escala (Menezes, 2002: 36, 37). Assim, é perfeitamente possível aceitarmos as duas abordagens harmônicas:

#### a) Exemplo tonal



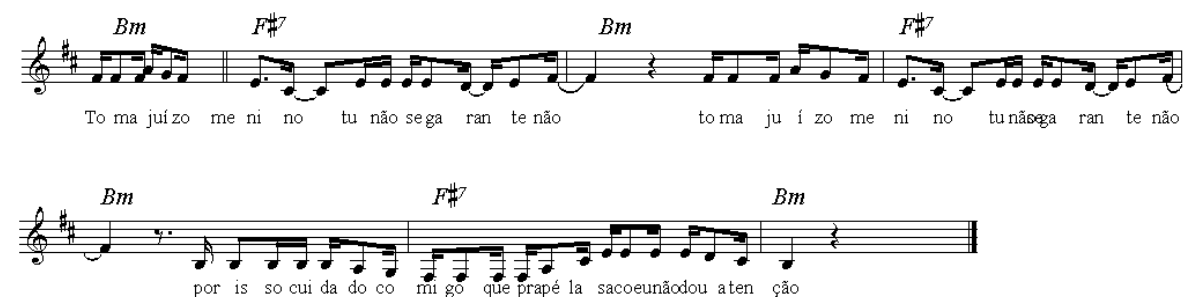
**Figura 6 – Melodia da faixa 19 do disco *Proibidão 13 C.V + R.L. Vermelhão*, com harmonia tonal (idem a Figuras 2 e 3)**

O mesmo exemplo anterior, com harmonia modal



**Figura 7 – Melodia da faixa 19 do disco *Proibidão 13 C.V + R.L. Vermelhão*, com harmonia modal (idem a Figuras 2, 3 e 6)**

b) Outro exemplo tonal:



**Figura 8 - Melodia da faixa 10 do disco *G3 e Amigos* com harmonia tonal (idem a Figuras 4 e 5)**

O exemplo anterior com harmonia modal:



**Figura 9 – Melodia da faixa 10 do disco *G3 e Amigos*, com harmonia modal (idem a Figuras 4, 6**

e 8)

## Análise de grade

A seguir farei uma análise de transcrição diferente das anteriores, porque nesse caso o objeto enfocado será uma grade – uma partitura onde todos os elementos sonoros estão presentes, nesse caso a voz, a base rítmica de *samples* e uma linha de baixo.

CD *Proibidão 13 Vermelhão* – C.V. + R.L. , “faixa 8” (Exemplo 22 do CD em anexo)

Se li ga gen te tô a qu de no vo Da qui não sai o da qui não me mo

vo te nho cer te zaessee o meu lu gar pra tra fi car

Vou te mandandoes se pa po re to: a vidaeér ra damas o la doé cer

to te rhuo cer te za que a gen te vai rei nar nes se lu gar (E os alemão)?

Cor reu cor reu a go ra não cor re não cor re mais

Ma tei quei mei e vou ma tar mui to ma - ais Ca da

The musical score consists of three systems. Each system has three staves: a vocal melody staff in treble clef, a bass line staff in bass clef, and a guitar accompaniment staff in treble clef. The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal melody staff. The first system contains two measures of music. The second system also contains two measures. The third system contains two measures. The guitar accompaniment is a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

ver me queeu pas sei é mo ti vō pra co mē mo rar ea

go ra queetou a qui e lesnãõ temmais lu gar pra tra ba lhar por que

\* e a mi nei ra tá sorrin doà to



The image shows a musical score for a song, likely a parody. It consists of three systems of staves. Each system has a vocal line (top), a bass line (middle), and a piano accompaniment (bottom). The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal line. The first system has a vocal line with a star symbol above it. The second system has a vocal line with a star symbol above it. The third system has a vocal line with a star symbol above it. The lyrics are: "a por que o \* (E o Zinco) o Zin", "coa go ra for ta le ce e a Minei ra tá sor rin doã to", and "a a té osmora dor a ju daa tra fi car".

A melodia parodia um sucesso do grupo “Falamansa”, um dos mais famosos conjuntos do chamado “forró universitário”, que dispõe de grande espaço nos veículos midiáticos.



A primeira característica observável é que não há um comprometimento rígido com aquilo que se conhece por afinação. O cantor constantemente “semitona”, sem parecer

demonstrar qualquer tipo de constrangimento ou preocupação com isso. Somos levados a acreditar, pois, que esse parâmetro, embora necessário para que haja a identificação da música parodiada (se é que há a intenção de que a “matriz” seja identificada), não é encarado com nenhuma rigidez pelos cantores do estilo. Ou então a melodia “semitonada”, “desafinada”, reflete a intenção deliberada de atacar o modo “correto” de cantar.

Essa ausência de preocupação com as alturas vai um pouco mais longe. A música em questão é cantada em sol maior – ou pelo menos demonstra uma intenção inicial de usar essa tonalidade –, enquanto a linha de baixo opera por uma lógica completamente diferente: tem centro (tônica?) na nota dó, que é ornamentada pela sua segunda menor. Isso poderia nos levar a acreditar numa abordagem dos modos frígio ou lícrio – tendendo a optar muito mais pelo primeiro, que é muito mais comum no nosso universo musical –, mas em seguida a frase tem desfecho com uma sensível indo ao dó, o que põe a sensação modal a perder. Mais à frente, no compasso 4, aparecem a quinta diminuta, a quarta justa e a terça menor. Isso nos permite interpretar como uma sensação de modo lícrio, mas há também a possibilidade de entender a quinta diminuta como uma *blue note*, muito mais comum no vocabulário musical contemporâneo do que o modo lícrio.

No compasso dez, há uma subida de tonalidade de meio tom, fazendo com que a música siga até o fim no tom de lá bemol maior. Não parece ser proposital. Trata-se de uma mudança de parte, comumente chamada de “ponte”, uma ligação entre estrofe e refrão. Nesse caso, existe uma “dificuldade natural” para o cantor, a de iniciar por uma nota diferente das que iniciavam as frases anteriores, tendo na harmonia original o acorde da subdominante (nesse caso, dó maior) como centro. Isso e a mudança súbita de região são as prováveis causas da mudança de tom, agravada pelo fato do baixo não dar apoio tonal algum.

A questão é: não há, ou pelo menos não parece haver, nenhum comprometimento como a interação harmônica. As tonalidades estão em total desacordo com o uso comum, “clássico”, dos sons e da harmonia. O asterisco sobre as pausas nos compassos dezoito e vinte chama atenção para uma provável interação entre cantor e platéia, muito comum no estilo, e que descrevi anteriormente (p. 55). No primeiro caso, o indício é fortalecido pelo momento na forma musical: é o início do refrão, onde está aquilo que mais se deseja que seja entendido, repetido, decorado. Reforça essa interpretação (a de que há interação cantor/ platéia) o fato da frase do compasso dezenove começar “pela metade”, com a conjunção “e” “... e a Mineira tá sorrindo à toa”. No compasso vinte, a frase é interrompida: “... porque o...” e reiniciada mais à frente, antecipada com as palavras ditas (e não cantadas) “e o Zinco”.

Quanto ao acompanhamento rítmico, percebemos quatro diferentes níveis que vão interagindo: a linha do bumbo, que é imutável do início ao fim; duas linhas de chocalho, uma baseada em  e outra baseada em ; e por último a caixa, sempre entrando nos tempos 2 e 4.

O Dj parece, porém sem muita precisão, querer mudar a cada parte, a cada fim de frase, como vemos na mudança do compasso quatro para o cinco: é lógico, pois é o fim de uma frase. Mas a volta ao modelo de acompanhamento rítmico anterior só ocorre entre os compassos seis e sete, e não entre cinco e seis, como deveria ser seguindo a mesma lógica. Na mudança da parte A para a “ponte” não ocorre mudança. Somente no meio da parte (compasso 13) é que o chocalho é dobrado. A parte B tem uma mudança de

acompanhamento a cada dois compassos: nos compassos 17 e 18 baseado em colcheias, 19 e 20 em semicolcheias, 21 e 22 em colcheias, 23 e 24 em semicolcheias.

Não dispus de outras gravações da mesma música para contrapor a essa, mas não parece haver também uma rigidez no acompanhamento. O acompanhador (no caso, o DJ) recorre a algumas amostras de som que ele combina livremente, podendo variar de *performance* para *performance*.

## Conteúdo

Nem tudo em um CD “Proibidão” é crime, sangue, violência. Já dissemos que nesses discos estão músicas com vários tipos diferentes de conteúdo, indo do humorístico ao “romântico”. Por exemplo, num universo de 39 canções – número correspondente à totalidade das faixas dos dois primeiros CDs analisados –, encontramos: a) seis músicas de temática social e religiosa, onde o favelado aparece como oprimido pela sociedade e encontra a redenção através de Deus; b) quatorze músicas que se referem ao poder dos traficantes e suas armas; c) dez músicas que descrevem leis e o cotidiano da favela; d) sete que se referem ao uso de drogas; e) uma com conteúdo romântico; f) um pagode comercial, que foi muito veiculado em rádio e televisão na época.

Esta discriminação de conteúdos difere um pouco da feita na página 29 deste trabalho. Ali, todas as vezes que o termo “Comando Vermelho” ou “CV” aparecia, indiquei a ligação com o narcotráfico. Aqui apenas quando se refere às ações, armas, força dos traficantes.

Portanto, mesmo na época em que o Funk Proibido estava mais distante do “mundo oficial”, várias temáticas estavam presentes nos CDs. Se nos ativermos somente às canções que têm o tráfico como tema principal, descobriremos que apenas uma parte realmente faz a apologia a que normalmente se atribui a proibição das músicas. Ou ainda a ameaça a policiais ou o incentivo ao crime.

Uma característica muito importante é a pregação de disciplina e valores éticos e morais na “vida bandida”. Um antecedente desse tipo de conteúdo pode ser observado na obra de Bezerra da Silva. O cantor, que se auto-proclamava “o embaixador das favelas” e

“porta-voz dos excluídos e marginalizados” (Vianna, L., 1998) – uma figura que Mr. Catra tenta retomar –, cantava sambas com letras que explicavam que o desemprego transformava homens em bandidos violentos, outras que descreviam os vários personagens do cotidiano da favela, o jargão dos usuários de drogas...

São crônicas da vida na favela, falam dos pagodes, do jogo-do-bicho, de traição, de violência, de drogas, de política, de religião, de trabalho, de racismo, e ressaltam a conduta do “bom malandro” como estratégia de sobrevivência em uma sociedade injusta e racista. (Vianna, L., 1998)

O conteúdo que se refere às “leis da favela” também tem ligação com o tráfico, uma vez que este é muitas vezes juiz e executor das penas, mas não aparecem necessariamente juntos nas músicas. A infidelidade conjugal e a delação têm espaço importante entre as “falhas de conduta” na comunidade. Ambas são puníveis com morte.

A relação com Deus é tema muito importante. Termos como “deus”, “o justo”, “senhor”, “altíssimo”, são citados com enorme frequência. Embora não sejam muitas as músicas calcadas exclusivamente na religiosidade, essas palavras são usadas com muita naturalidade em frases como “tu vai tomar de G3, a favela é de Vigário e o Justo é nosso rei” (“Fogo no X9”. CD *G3 e Amigos*. Faixa 4 do CD em anexo), ou ainda “... se você não conhece, continua de bobeira. Comando Vermelho esse é o bonde da Mangueira. Eu sempre peço a Jesus Cristo, eu não paro de orar, liberdade ao Oscar, ao Buchinha e o Polegar” (Faixa 13, CD *Proibidão 13, CV + R.L. Vermelhão*. Exemplo 23 do CD em anexo).

Embora esse conteúdo religioso possa ser considerado, a princípio, absurdo e paradoxal – pois associamos a religião cristã ao “bem” e o banditismo ao “mal” –, é possível enxergar uma busca de força na relação com deus. Se no plano físico a força dos

fuzis e granadas traz o poder, no plano espiritual a devoção a deus traz o poder. E essa devoção realiza-se na música.

Mr. Catra afirmou em entrevista, respondendo à seguinte pergunta: “Uma coisa que podemos perceber em CDs de funk proibidão – e que pode parecer estranho para algumas pessoas – é a freqüente menção a Deus e a temas religiosos. O que você acha disso?” “Ah, mano, sem neurose? O cara que achar que falar o nome de Deus é crime, é errado... esse cara está “mandado”. Achar que o bem é ruim? Achar que o bem é ruim é porque está mandado!”

Uma característica observada em várias músicas é a citação do nome de várias comunidades, geralmente deixando claro que elas estão alinhadas à mesma facção criminosa.

É nós à vera, neguinho, é nós à vera  
Comando Vermelho, no Rio ninguém supera  
É nós à vera boladão, é nós à vera  
Nós que tá bolado, se tentar você já era  
O bonde tá revoltado, os bico já tão na pista  
É o Beco de Anchieta, a Barreira e a Fazendinha  
Vou dizer que o Andaraí ... se brotar você já era.  
Nosso bonde é boladão, tá preparado pra guerra  
O baile do Chatubão é nós à vera, boladão  
O Sapinho tá boladão, juiz libera  
Jacaré e o Pantera é nós à vera, neguinho, é nós à vera! (Faixa 21, CD  
“MC Sabrina”. Exemplo 24 do CD em anexo)

Como em alguns Proibidões, a letra acima é um verdadeiro fragmento de relato etnográfico da relação tráfico / comunidades, chegando a citar os nomes dos traficantes que dominam as localidades. “Os bico já tão na pista”, significa “os fuzis já estão à postos”; “se brotar você já era” significa “se tentar nos enfrentar, você morre”.

Por vezes, apontam-se algumas comunidades que estão fora deste círculo de amizade por serem comandadas por um traficante de outra facção.

Nosso bonde é pesadão, vai invadir bem de manhã  
Vai tomar o Querosene, picotar todo o Gangã.  
Fala que é nós, se não for não é ninguém  
Chapa quente de verdade, vermelho é Vila Vintém  
Beira-Mar falou: o Celsinho chorou (...) (“Pesadão”, CD *Menor do Chapa convida MC Frank*. Exemplo 25 do CD em anexo)

Nesse exemplo o cantor refere-se ao constante estado belicoso entre os morros do Turano e do Querosene, este último comandado pelo traficante Gangã, alinhado ao Terceiro Comando. Refere-se também a um fato ocorrido durante uma rebelião no presídio Bangu I, quando traficantes das duas facções se enfrentaram. Na ocasião, Fernandinho Beira-Mar, tido como um dos líderes do Comando Vermelho, teria feito Celsinho de Vila Vintém, tido como um dos líderes do Terceiro Comando, chorar e implorar pela própria vida (alguns dias antes ele havia sido preso e posado sorrindo para as câmeras dos fotógrafos, atitude que gerou grande repercussão na época). No fim das contas, a favela de Vila Vintém passou a estar sob o poder do Comando Vermelho.

E, finalmente, o tipo de conteúdo mais encontrado em Funks Proibidos é o enaltecimento das facções. As letras associam a favela e o próprio cantor a um dos “Comandos”.

Na Mineira e no Zinco não tem conspiração  
Não tem simpatia, geral tira plantão  
Alemão e verme e amigo dos amigos  
Verdadeiro trisco-trisco, cartucheira, fudido  
Isso é realidade, não é filme de ação  
Por isso que o Zinco reforçou o plantão  
E do outro lado o nosso amigo Fabinho  
Eu peço a Deus que o guarde ele com muito carinho  
O conselho é o mesmo: mano, fica na fé  
Atividade, família tu sabe como é  
Esse foi um recado do plantão dos amigos  
Eu vou cantar mais uma vez o meu rap proibido. (Faixa 6, CD *Proibidão C.V. + R.L. 13 Vermelhão*. Exemplo 26 do CD em anexo).



Alemão (indivíduo do Terceiro Comando), verme (policial) e Amigo dos Amigos (uma outra facção criminosa de menor expressão): para eles é o “verdadeiro trisco-trisco, cartucheira fudido”, deixando claro que o cantor está alinhado ao Comando Vermelho.

Esse enaltecimento é sempre dirigido à força (poder de fogo) da facção e a uma certa representação de ordem dada pela superioridade hierárquica do traficante sobre o morador. Assim, ouvimos frases do tipo: “vacilou levou, o Comando é paz e amor!” (“Vermelho”, CD *G3 e Amigos*. Exemplo 6 do CD em anexo). O próprio lema do Comando Vermelho: “Paz, Justiça e Liberdade” – aponta para essa questão. Portanto, o alinhamento é com essa força e com essa ordem, numa atitude mais de transgressão do que propriamente de defesa do crime.

(...) Não há distinção entre funk, favela e tráfico de drogas no Rio. A maioria dos funkeiros se divide “filosoficamente” entre Comando Vermelho e Terceiro Comando e vê como heróis os líderes do crime organizado. Um sociólogo definiu-os como “juventude sem perspectivas”, uma espécie de reprise tupiniquim da “juventude transviada” dos anos 50 que tinha James Dean como ícone. (Herschmann, 2000: 92)

## Melodia

Agora faremos um trabalho de análise das melodias de alguns Funks Proibidos que transcrevi para este fim. O procedimento focalizará especialmente o perfil melódico das músicas, tentando chegar a conclusões a partir da relação intervalar entre as notas cantadas.

Os símbolos adotados para a análise intervalar são:

- Intervalo de primeira
- / Intervalo de segunda
- X Intervalo de terça
- X Intervalo de quarta
- X Intervalo de quinta

CD *G3 e Amigos*, faixa “Bandido Bandeide” (Exemplo 14 do CD em anexo)



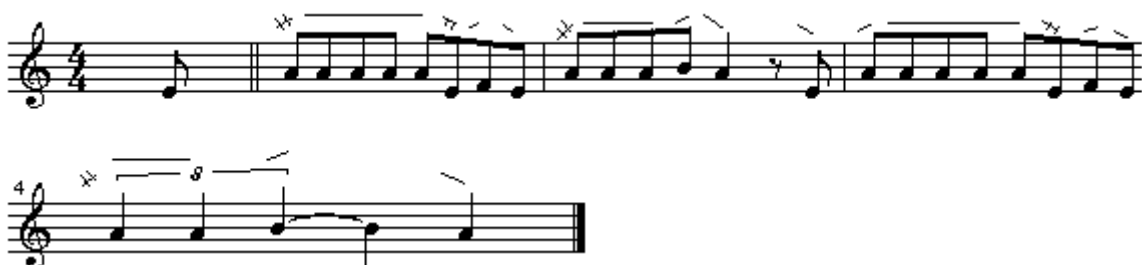
CD *Proibidão 13 Vermelhão* – C.V. + R.L., faixa 3 (Exemplo 27 do CD de exemplos)



CD *Proibidão 13 Vermelhão* – C.V. + R.L., faixa 13 (Exemplo 23 do CD em anexo)



CD *MC Sabrina*, faixa 4 (Exemplo 27 do CD em anexo)

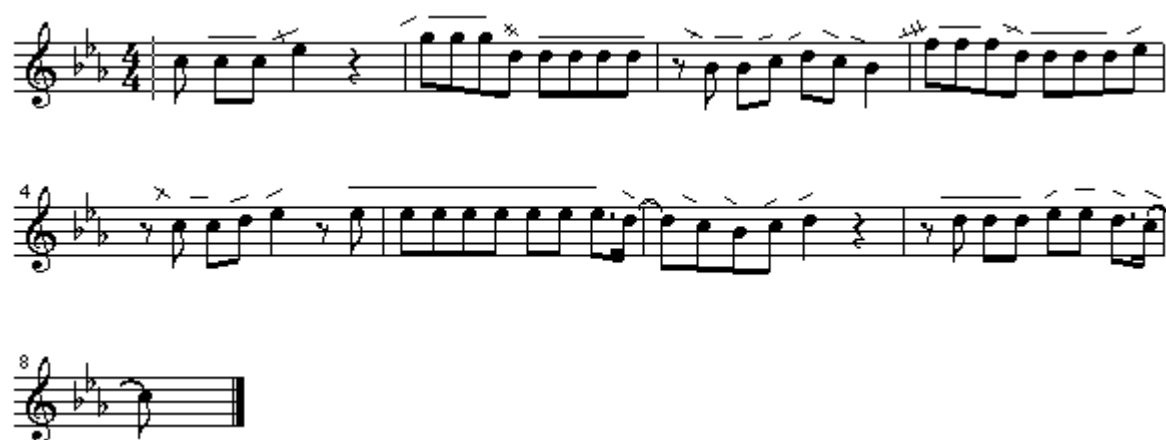


CD *MC Sabrina*, faixa 5 (Exemplo 28 do CD em anexo)



CD *Menor do Chapa convida MC Frank*, faixa “Vida Louca Proibida”

(Exemplo 29 do CD em anexo)



Nas transcrições acima encontram-se algumas características melódicas comuns à maioria dos Funks Proibidos a que tive acesso na pesquisa, e que apontam para certas questões anteriormente levantadas.

No primeiro exemplo (Bandido Bandeide) há uma “flutuação” na tonalidade em certos momentos. O cantor começa a música no tom de Dó Maior, mas no terceiro compasso “modula” para Dó sustenido maior, e lá se mantém até o fim da música. Esse tipo de ocorrência é muito incomum em música popular. No sexto compasso há um retorno momentâneo ao tom de Dó Maior, percebido pela insistência sobre a nota Mi bequadro.

No segundo exemplo ocorre fato semelhante ao presenciado no anterior: no quinto compasso há uma modulação do tom de Si maior para o de Dó maior.

Percebemos, nesses casos, que se confirma a afirmação feita anteriormente de que não há grandes preocupações com aquilo que chamamos na música ocidental de “afinação”. Essa despreocupação com a “perfeição” diatônica potencializa – juntamente com o timbre vocal – a atitude agressiva, de transgressão às normas musicais, ao *bel-canto*. Mas devemos nos lembrar de que os MCs normalmente não cantam sobre uma base harmônica que dê sustentação à afinação.

Nos outros exemplos a “desordem” tonal não chega ao ponto de gerar modulações, mas há muita indefinição, uma grande imprecisão nas notas, como se pode perceber na audição dos CDs.

Quanto à relação entre os sons, percebemos o domínio dos intervalos curtos, como segundas e terças. Algumas vezes nos deparamos com quartas justas e pouquíssimas vezes vemos saltos de quintas. Ainda assim, quando esses intervalos maiores acontecem, são para gerar uma “mudança de patamar” na melodia, seguindo depois por intervalos curtos, na maioria das vezes primeiras justas, como no caso do quinto e do oitavo compassos do

primeiro exemplo (“Bandido Bandeide”) e no terceiro quinto compassos do sexto exemplo (“Vida louca proibida”).

O predomínio de intervalos curtos nos funks que analisamos pode ser entendido como indício da intenção de se colocar o texto em evidência, uma vez que essa tarefa é facilitada pela escassez de grandes saltos no perfil melódico.

Ainda quanto à relação intervalar, devemos nos lembrar de que muitas vezes a melodia é plágio, ficando então o cantor restrito às nuances originais do movimento melódico da música original, ou pelo menos à tentativa de alcançar um perfil que permita que ela seja detectada.

## CAPÍTULO 3

### Pequena etnografia dos bailes

Os relatos a seguir resumem as impressões resultantes da observação de apresentações do MC Mr. Catra. A escolha de lugares completamente diferentes foi propositada, uma vez que questões referentes aos vários tipos de público que ouvem Funk Proibido e aos vários espaços em que ocorrem os bailes são importantes.

#### Show de Mr. Catra na Vila Mimosa – 21/10/2004

Eis que, após mais de um ano “sumido”, encontro notícias de Mr. Catra no improvável – assim me parecia à época – caderno cultural do jornal *O Globo*. A matéria tinha um título parecido com “Juventude da Zona Sul redescobre a Vila Mimosa”. Aquela manchete me pareceu meio absurda (diria que ainda parece), mas a li interessado pela foto do cantor e o anúncio de seu show, que apontava aquela zona de “baixo meretrício”<sup>19</sup> como um novo ponto de encontro da juventude “descolada”<sup>20</sup> carioca, e Mr. Catra como uma atração emblemática daquele interesse. Um dos entrevistados, porteiro da casa de shows, dizia: “Ele é como um pastor, as pessoas assistem a seu show sentadas e em silêncio.” Era minha oportunidade de reatar um importante contato para a elaboração da minha pesquisa.

---

<sup>19</sup> O termo “baixo meretrício” é usado aqui de forma a separar a Vila Mimosa de outros centros de prostituição existentes na cidade do Rio de Janeiro - estes designados às classes média e alta -, não tendo nenhuma intenção pejorativa.

<sup>20</sup> O termo “juventude descolada” é uma forma de definir os jovens e adolescentes que compartilham de preferências como: maneira de se vestir, estilos musicais e frequência de espaços de lazer. Essas opções sempre variam ao sabor do que é considerado mais em voga no momento.



Na quinta-feira, fui para a Vila Mimosa fazer trabalho de campo. Tinha esperanças de que numa quinta-feira o show começasse mais cedo e terminasse no máximo em um princípio de madrugada.

Saltei da van na Praça da Bandeira, atravessei a passarela e lá estava eu entrando na Rua Ceará. É importante dizer que esta área concentra mais dois importantes pontos de encontro do movimento *underground*<sup>21</sup> da cidade. O bar *Heavy Duty*, freqüentado por motoqueiros Balaios (grupo que anda em motos “envenenadas”, cujo maior símbolo é a fábrica Harley & Davidson), e a *supercult Garage*, casa de shows onde se apresentam exclusivamente bandas de som pesado – Punk, Heavy Metal, Hardcore e estilos aparentados.

Eram mais ou menos 21h30 quando cheguei à porta do *Club 59*, onde se via num cartaz escrito a giz: “Hoje: Mr. Catra e Os Apóstolos. Participação especial de MC Mascote” e ao ver o nome deste último já pensei na possibilidade de fazer um novo contato para a pesquisa. MC Mascote é também um conhecido canto de Funk Proibido.

De outras vezes que tinha ido à Vila Mimosa não havia praticamente nenhuma diferença visível, a não ser a ocorrência de “flanelinhas” e alguns estacionamentos privados, o que sempre fora impensável naquele lugar, destinado ao usuário de baixa renda. Não via, a princípio, a tal “juventude” que havia redescoberto a Vila. Perguntei ao porteiro da casa a que horas o começaria o show: “Lá pra meia-noite.” Desânimo meu. Prolonguei o papo: “Ele toca todas as quintas?” “Sim. Ele e o *fulano* são praticamente os donos daqui.”<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> O termo *underground* é usado aqui para se referir aos espaços físicos destinados a atividades estigmatizadas por serem socialmente mal-vistas por possuírem relações com a ilegalidade. Muitas vezes as atividades são legais, ou quando não, são exercidas de foma acobertada. A estigmatização estende-se também a seus praticantes.

<sup>22</sup> Reproduzo de memória diálogos que mantive com diversas pessoas e que não puderam ser gravados.

Não entendi o que quis realmente dizer com aquilo, apenas que Catra gozava de prestígio no lugar, e não quis fazer mais perguntas para não despertar nenhum tipo de suspeitas a meu respeito.

Sem muito o que fazer, resolvi passar em casa, na Tijuca, pegar o carro e voltar.

Pouco antes da 23 h lá estava eu de volta, na porta do *Club 59*. O lugar continuava praticamente do mesmo jeito. O porteiro me informou que Mr. Catra ainda não havia chegado. Algumas pessoas com aparência de não-*habitués* do local rondavam a área meio sem saber como agir, em meio às putas que entravam e saíam com trânsito livre na casa. Cheguei mesmo a ver um casal com aparência de jovens da Zona Sul completamente deslocado, sem saber o que fazer. Certamente haviam sido atraídos pela matéria do *O Globo* e acabaram por ir embora.

Por volta de 23h30 vi o artista: camisa super-folgada estilo cantor de Hip-Hop norte-americano, cordão imenso para fora da camisa com um imenso pingente no formato da letra “C” e uma comitiva formada por umas oito pessoas que vinham atrás. Antes que chegasse me dirigi ele: “Lembra de mim? Fiz uma entrevista com você há uns dois anos atrás.” “Lembro.” – respondeu. “Lá no estúdio do DJ Leandro.” “Exato. É possível marcarmos outra entrevista?” “Toda hora. É só marcar.” Todo o diálogo foi travado sem que ele parasse de andar, conversando porém atento ao que se passava ao seu redor. Ao chegar à porta da boate botou um por um de sua “comitiva” para dentro, brincando com uma ou outra prostituta que tomava o mesmo caminho e entrou por último. Eu não tinha conseguido ainda pegar seu novo número de telefone; paguei e entrei. Dei uma volta pelo lugar e escolhi um ponto em frente ao palco. O funk tocando nas caixas de som, os bêbados habituais, os frequentadores de prostíbulos habituais, as prostitutas habituais e alguns jovens de classe-média não-habituais. Daqui a pouco Mr. Catra passa perto de mim, no que

eu me adiantei: “Catra, você pode me dar o seu telefone novo?” “9xxx-xxxx”, respondeu sem problema. “Vou te procurar, tudo bem?” “Tranquilo.”

Fiquei aguardando o início do show, o que só foi acontecer por volta de 1 h. Primeiro subiu um guitarrista, depois o outro, o baixista, o baterista, o percussionista – é importante lembrar que se trata de uma formação totalmente inusitada para o estilo; cantores de funk costumam ser acompanhados apenas por um CD com as bases para cantar pré-gravadas, operadas por um DJ.

Sobe Catra ao palco. O DJ solta uma base com sons de rufos de tambor, explosões, um clima que poderíamos definir como apocalíptico. “Pai-nosso que estás no céu, santificado seja Vosso nome...” Declamou o Pai-nosso sobre aquela base. O timbre de voz nada tinha daquilo que normalmente se considera cerimonioso ou solene: era rascante e imposto com a intenção de se sobrepor aos outros sons do ambiente, quase gritado. Os músicos faziam intervenções que, por causa das condições técnicas, não eram ouvidas.

Passa à música “Ô ô ô ô ô, cadê o isqueiro? Demorou formar o bonde dos maconheiros!” – com uma boa resposta da platéia. A respeito dessa música, é preciso dizer que, à época, era cantada por vários cantores de funk, sem requerimento de autoria por parte de ninguém.

A postura do cantor durante toda a apresentação era muito “relaxada”, no sentido de não apresentar nenhum sinal de movimentação ou comportamento de palco previamente ensaiado. Logo após o início, houve uma falha na energia elétrica do palco, acarretando a interrupção da apresentação. Nesse momento, sobe a primeira prostituta para fazer um *strip tease*, para delírio da platéia e dos músicos, que se fazem ouvir pela primeira vez, compondo um fundo sonoro para a *performance*. Quando a *performer* desceu, os músicos

começaram a incitar a platéia a gritar “Mais uma! Mais uma!” E uma segunda subiu, e uma terceira...

Com o restabelecimento da energia elétrica, o show seguiu com “Mercenária”, uma música que obteve certa repercussão na mídia, que fala sobre uma mulher que só busca o dinheiro dos homens com quem se relaciona. Sempre com um discurso a respeito do tema da música antes de começar a canção.

Nesses mini-discursos transparecem alguns valores defendidos pelo cantor e que formam o personagem Mr. Catra: “Tem duas coisas que eu odeio: cagoete e gente que bota olho grande no pertence alheio.” Os valores defendidos por muitos cantores em muitas letras de Funk Proibido.

“O homem que é homem mesmo tem que ter uma amante, né? Só que às vezes a amante resolve explicar o bagulho... ligar pra nossa casa e falar com a mulher...” E vem então um momento de apologia aos valores da malandragem boa-vida, representada pela música “Eu quero é sossego”, de Tim Maia, e segue dizendo: “É, meu irmão... eu quero é sossego...”

Uma característica interessante do processo de interação cantor-platéia é a convocação do público para cantar nos momentos mais “pesados” das letras, conforme já expliquei: um palavrão, uma ação lesiva (matar, atirar...). Logo após o discurso sobre sossego, veio uma música que dizia: “Sauna a vapor e seca. Ela quer, ela dá, ela quer dar a ...” e o público respondeu. Voltou para “Ô ô ô ô ô cadê o isqueiro ...” e o público respondeu.

Ao fim do show, fez uma pequena propaganda, avisando do evento no Circo Voador, com “Mr. Catra e os Apóstolos, no show ‘Só Judas tá Fora!’”

Fim da apresentação. Agradeceu a todos, apresentou os músicos, que executaram um pequeno solo – pouco audível por conta das condições técnicas desfavoráveis – e disparou a última música: “O Senhor é meu pastor e nada me faltará ...”

Finalizando, todos começam a descer do palco, quando Catra volta ao microfone e diz: “ Acabou de chegar a informação de que o MC Mascote não vem; ocupação policial no Morro da Formiga, não vai poder descer.”

### Apresentação de Mr. Catra, Boate 00 – 23/10/2005

Dois dias após o meu contato ter sido refeito com Mr. Catra, deparei-me com uma notícia no jornal *O Globo* que se referia a uma festa numa boate na Gávea – bairro de classe média alta do Rio de Janeiro – que teria como atração principal... Mr. Catra. Para quem acabara de ver aquele show num ponto tão “obscuro” da cidade, foi intrigante aquela mudança diametral no espaço ocupado pelo artista.

Com alguns telefonemas consegui chegar à produtora da festa. Apresentei-me e falei sobre meu trabalho. Ela me mandou aparecer por lá, meu nome estaria na porta.

Eu já conhecia aquele bar. Tratava-se de um dos pontos mais badalados frequentados pela juventude de classe média da Zona Sul. Eu só ficava pensando em como aquele fenômeno com o qual eu havia tido contato dois dias antes seria transportado para aquele outro espaço.

Cheguei por volta de dez horas. Apresentei-me aos produtores, conversamos por alguns minutos e então começou meu calvário de espera. Durante mais ou menos três horas

sem fazer nada mais que observar, fiz os seguintes apontamentos: “ambiente altamente *in*”, “oposto de Vila Mimosa”, “um DJ tocando sucessos rearranjados”. Depois de mais ou menos uma hora e meia de espera, fiz uma concessão ao pesquisador e tomei uma cerveja.

Quando já não agüentava mais, surge o artista e sua pequena comitiva. Mantive-me afastado para observar o que acontecia. Após uns quinze minutos a produtora veio me falar: “Vê se você fala com ele. Está querendo ir embora...” – Eu não acreditei. Tudo aquilo por nada. Fui ao encontro de Mr. Catra só para mostrar que a pesquisa continuava. Quando toquei seu ombro e comecei a dirigir-lhe as primeiras palavras, alguém me empurrou por trás. Me virei e qual não foi minha surpresa: um amigo meu de adolescência fazia parte da “comitiva”. Nos abraçamos efusivamente – incrível as coisas que acontecem nessas andanças – e nos perguntamos pelos velhos tempos. Tem visto fulano... soube de beltrano, etc... Em meio aos cumprimentos, Mr. Catra perguntou a ele: “Você conhece esse cara, é?” – com a seguinte resposta: “Claro! É irmão, pode ficar tranquilo que é irmão!” – Me senti orgulhoso e sortudo, o meu amigo era motorista do cantor. Apresentou-me a todos que estavam com eles. O DJ, um outro rapaz e uma moça. “Estamos indo pro baile da Providência. Você vai com a gente! Pode ficar tranquilo!” – Um monte de coisas se passavam pela minha cabeça, a sorte que tinha tido, afinal para minha pesquisa aquilo era uma “mina de ouro”, mas ao mesmo tempo me lembrei que estava de carro também. Teria que abastecer – estava com pouca gasolina – e passar em algum banco – não devia ter nem dez reais na carteira.

Expliquei a ele que a minha pesquisa era sobre Funk Proibido, disse que aquilo seria muito importante para mim. Ele disse: “Espero que essa pesquisa seja para falar bem, porque esse papo de proibidão tá travando muito o trabalho...” – Eu só vim me dar conta do significado dessa frase muito mais tarde.

A dúvida continuava me torturando... vou ou não vou? Decidi ir. Perguntei se nós poderíamos passar em algum banco para que eu tirasse dinheiro. Ele disse que se eu fosse com eles, entraria junto com o “bonde”, não teria que pagar, mas parar em posto para abastecer ou em banco àquela hora seria difícil... decidi não insistir mais. Minha mulher grávida de seis meses em casa, o cansaço e a certeza de que tinha agora um contato certo para a pesquisa me fizeram decidir por ir embora. Peguei os telefones necessários e ganhei uma filipeta de propaganda para um acontecimento chamado “Favela Funk”, que aconteceria no Circo Voador na semana seguinte. Mr. Catra cantaria no evento.

### Baile Funk no Circo Voador – 30/10/2004

Esse lançamento ao campo foi motivado por dois fatos: primeiro o show do Mr. Catra num território mais “democrático” como o Circo Voador, onde é possível encontrar pessoas das classes populares (o ingresso nesse dia era vendido a dez reais, cinco com a apresentação da filipeta que despretensiosamente guardei dos encontros na Vila Mimosa e no 00 da Gávea), a juventude classe média em geral – Zona Norte e Sul – e os “mauricinhos” mais endinheirados da cidade, até porque o Circo estava na moda àquela época, tendo sido reinaugurado após um longo e sentido período de inatividade.

Cheguei cedo demais, por volta de 21 h. Algum evento ligado à consciência negra servia de preliminar para o baile. Resolvi dar uma volta pelas redondezas para lembrar meus tempos de adolescência, quando por várias vezes andava pela parte de trás da casa na esperança de pular a grade quando de um descuido do segurança.

“Bozo!” O segurança da porta lateral se dirigiu a mim. Era um rapaz que freqüentava a mesma academia que eu e ali estava fazendo um “bico” de segurança. Aproximei-me e perguntei se a entrada estava liberada, ele me disse que a portaria para o baile só seria aberta às 22h30, que aquela festa que estava acontecendo ainda iria acabar. Olhou para um lado, olhou para o outro e disse: “Entra aí! Vai!” Não discuti. Agradei e prossegui na investigação de campo. A sensação de andar pelo Circo Voador após tantos anos foi muito agradável. O palco agora se encontrava virado na direção dos Arcos da Lapa (sempre fora virado para a Mem de Sá) e recebera um novo tratamento acústico, mas no mais era o bom e velho Circo. De longe vi Marcelo, baterista dos Apóstolos, banda de Mr. Catra. Me dirigi a ele perguntando se estava tudo certo para o show daquela noite. “Claro! Tudo certo! A gente tem tocado na Vila Mimosa, aparece lá!” – Disse a ele que tinha ido na quinta-feira retrasada. “Você foi naquela quinta?! Se deu bem! Naquela ali, quem foi, foi. Quem não foi, perdeu, não vê mais.” – Fiquei me perguntando o que tinha sido tão especial, as prostitutas, a banda... o que?

No palco acontecia um show de um cantor desconhecido, para um público de não mais que vinte pessoas. Após meia-dúzia de músicas, a produtora interferiu dizendo que precisava terminar por causa do baile funk, muito obrigado pela presença de todos, etc. Com isso resolvi sair e esperar a hora do baile. Após uma hora sem muito o que fazer a não ser observar a grande concentração de pessoas que se criava no Largo da Lapa, começou a entrada no baile. Resolvi esperar um pouco para conseguir uma entrada mais tranquila e já chegar com o clima do baile feito. Ao entrar, me dirigi ao lado direito do palco, embaixo da arquibancada, de forma que era possível observar toda a massa e também o palco. Para as pessoas que se encontravam ao meu redor devia ser meio estranho ver aquele cara que não



bebia e que vez por outra tomava notas em um bloquinho<sup>23</sup>. Mas o fato de ser conhecido da segurança e dos “perigosos”<sup>24</sup> que estariam no palco me garantiu tranquilidade para desempenhar meu papel.

Àquela altura o público já estava todo espalhado e distribuído pelas dependências do Circo, com a pista lotada e o som mecânico tocando alto. Funk. Paródias de músicas que foram sucessos pop, característica importante desse estilo musical. E a pista delirava, cantando alto e junto com os CDs. Eu já estava bastante empolgado, embora não pudesse beber (condição auto-imposta para o trabalho de campo), imaginando a explosão no momento em que entrassem os MCs.

Uma coisa me deixava intrigado: entre o evento anterior e aquele momento foi colocada uma espécie de véu branco cobrindo o palco, como que para impedir o acesso dos olhares à montagem da estrutura do maquinário. “Mistério...” Pensei, imaginando alguma surpresa especial aos pagantes daquela noite. Mas ao cabo de mais uns 20 minutos o pano foi tirado e pôde-se ver as mesas de som e mais algumas aparelhagens no fundo do palco.

Primeiro a pisar no palco: MC Sapão, conhecido como um dos “perigosos” do funk. Entrou sozinho e cantou sobre bases pré-gravadas, modelo seguido por todos os outros cantores da noite, à exceção de Mr. Catra. Em um ou outro momento, fez uso da convocação da platéia a cantar nos momentos “pesados”. Usou e abusou de repetir o refrão de “Eu Sei Dançar”, música de sua autoria que há alguns anos atrás teve certa repercussão

---

<sup>23</sup> Hemano Vianna (1988) teve sensação semelhante de ser observado como estranho nos bailes funk.

<sup>24</sup> O termo *perigoso* é usado entre os funkeiros para designar os artistas que de alguma forma se relacionam com o crime, como no caso dos cantores de proibidão. Conclui-se que um personagem surge dessa relação, que se “alimenta” do conteúdo e temática das letras.

na mídia. É interessante o fato de, apesar de sua fama de proibidão, tentar justamente frisar seu sucesso mais *pop*, bem-comportado, querendo acesso à indústria cultural oficial<sup>25</sup>.

A dupla de MCs Júnior e Leonardo compareceu com um tipo de funk mais leve, representado principalmente pelo RAP dos bailes, em que citam o nome de dezenas de festas do Rio de Janeiro. MC Galo veio com seu rap romântico. Ele que também é conhecido como cantor de proibidão.

Interessante lembrar que quase todos os que se apresentaram naquela noite puxaram o refrão “Ô ô ô ô ô, cadê o isqueiro, demorou formar o bonde dos maconheiros.” Sempre deixando a parte proibida<sup>26</sup> para o público cantar. Pareceu-me que queriam aliar um signo da moda funk<sup>27</sup> ao seu repertório, principalmente porque possui um elemento de periculosidade em sua letra.

A última atração da noite foi Mr. Catra e os Apóstolos. Podemos entender o fato deste artista “fechar a noite” como indicador de sua importância no cenário funk atual. O apresentador do evento, vez por outra entre os shows, lembrava a todos de que ainda haveria Mr. Catra e os Apóstolos, que seria uma apresentação diferente, em que o MC seria acompanhado de uma banda.

Confesso que já me encontrava um pouco cansado àquela altura, e mais fiquei quando percebi que se tratava do mesmo show que tinha visto uma semana antes na Vila Mimosa, com algumas poucas modificações. O Circo Voador já se encontrava mais vazio –

---

<sup>25</sup> Assumimos aqui que exista uma indústria cultural fora do alcance das leis, como indica a venda clandestina de CDs de funk proibido nos camelôs do Rio de Janeiro. v. RUSSANO, 2002.

<sup>26</sup> Entendo como “parte proibida” aquela em que a letra faz apologia explícita a ações ilegais, como matar, roubar, traficar ou se drogar.

<sup>27</sup> Entendo “moda funk” como o crescente e já estabilizado interesse das classes mais abastadas pelo funk, sendo a exposição desta música e de seus praticantes pelos veículos midiáticos um grande indicador deste fato.

já passava das três da madrugada – e o clima do público já estava bem mais frio. Mais uma vez a reação da platéia foi totalmente diferente do que eu esperava quando do surgimento em cena de um artista renomado. Parecia não haver a mesma disposição do público de música pop ou rock que elege o show como o espaço de tempo em que terá contato mais próximo com o artista e conseqüentemente com sua música. No baile funk o MC, o rapper ou quem quer que domine o espaço do palco, parece ser mais um elemento da platéia possuidor com status um pouco mais elevado – por saber cantar ou fazer versos, por exemplo – do que um ser digno de tratamento especial, por suas capacidades artísticas excepcionais.

## Impressões

Após o baile do Circo Voador, fui embora com algumas impressões claras: a constatação de que o público esfriara após o início das apresentações. Não sei se minha experiência como platéia estava viciada em shows de outros tipos, como os de rock e pop, por exemplo, o que me impediu de entender aquilo como o comportamento normal da audiência, que não agia de forma homogênea, e que também não tendia a isso. Alguns pequenos grupos dançavam aqui e ali de forma um tanto contida, com a maioria apenas assistindo, numa postura que em alguns momentos me parecia uma mistura de expectativa (por ações que extrapolassem a conduta humana normal) com respeito (do tipo que existe quando se está em um sistema cujas leis são muito duras com o desrespeito).

Intrigante também, e talvez a resposta para a questão anterior, foi a relação entre platéia e cantor. Não existia, ou pelo menos assim me pareceu, uma predisposição geral,

unânime, para apreciar o trabalho de quem estava no palco. Essa sim me pareceu a verdadeira distinção entre os shows a que estava acostumado e o que se denomina “baile”.

Em um show existe todo um planejamento que visa manter o interesse do público até o final do evento. O potencial natural das músicas para aumentar ou diminuir a agitação das pessoas – representado por elementos como andamento, timbre ou mesmo a repercussão previamente obtida na mídia – é usado visando manter a atenção do espectador no palco. Esse artifício não me pareceu ter sido usado nesse evento, talvez pela grande quantidade de artistas. Mas é possível afirmar que a entrada de Mr. Catra como última atração é um esforço da organização do evento para conseguir atingir esse objetivo.

O evento da Vila Mimosa pode ser classificado entre baile e show. Apenas um artista ocupava o palco, e acompanhado de uma banda. No entanto, Catra descia do palco, conversava com as pessoas, se dirigia a todos praticamente como um igual, sem falar no clima *underground* e no funk que dominava o ambiente.

Os bailes funk nasceram como eventos para dança. Um espaço onde as pessoas iam para ouvir música proveniente de discos, executada por aparelhos comandados por pessoas. A entrada do MC no espaço do baile é relativamente recente e cria um certo conflito na forma de proceder da platéia, que se divide entre usar o espaço para dança e interação humana ou se colocar como espectador de um artista.

## CONCLUSÃO

Começarei a última parte deste relatório relembrando os principais pontos abordados durante a pesquisa, para que possam ser discutidos separadamente.

1) A observação de que os cantores de Funk Proibido se encontram em meio a uma encruzilhada representada pelo espaço entre o mundo artístico oficial e o mundo artístico *underground*. Esse é uma questão-chave na construção da identidade dos MCs, que se beneficiam do fato de serem marginais – como vimos, a figura do bandido exerce fascínio no imaginário social –, mas ficam impedidos de alcançar a grande indústria fonográfica.

Precisaremos ainda de tempo para saber o que acontecerá aos artistas com esse perfil. O Proibidão entrará em decadência, acarretando o abandono deste estilo musical como “frente de batalha” pelos MCs? Assim a busca pelo sucesso poderia ficar mais restrita ao mundo artístico tradicional. Ou o conteúdo ilegal passará a ser aceito, mas com restrições – como a limitação à venda apenas para maiores de idade, por exemplo? Outra possibilidade é a amenização do conteúdo para os CDs sejam inclusos em alguma brecha da legislação.

2) A existência de dois tipos de bandido nas letras de Proibidões – um justo, protetor da favela, alvo de admiração dos moradores da comunidade e; outro que não tem identificação com a população local e que é responsável pela criação de um estado de terror na comunidade, sem ordem. Foi possível identificar na fala do cantor Mr. Catra uma série de características que ele busca atribuir a si próprio que também são comumente associadas aos bandidos do primeiro tipo – que chamei de “romântico”. Entre elas pude apontar a

grande relação com a religiosidade e a requisição de atributos da realeza como “pontos de contato” entre MCs e bandidos.

3) Durante a etnografia dos CDs acredito que a maior parte das características comuns aos discos tenha sido demonstrada, desde os espaços onde é vendido até o *design* visual dos produtos. A falta de informação a respeito da indústria desses discos é uma lacuna que não pude preencher. Há indícios de que a produção seja caseira, em pequena escala. Outra questão é: os artistas têm ou não participação na vendagem dos produtos?

4) O “não-comprometimento”, quando os cantores afastam o microfone da boca nos momentos de conteúdo mais forte das músicas, é um fato digno de nota. Embora tenha concluído que esta atitude signifique uma tentativa de se livrar da responsabilidade naquele momento em que o conteúdo ilegal é trazido à tona, outras interpretações podem surgir, em especial se aplicadas as teorias psicológicas, que podem vir a ser úteis quando da análise de outras manifestações musicais.

5) Quanto às questões musicais, foi possível perceber que a estrutura melódica do Funk Proibido é bem próxima da do Funk Carioca em geral: poucos saltos maiores que uma terça; tonalismo; timbre vocal bem rascante, dando uma sensação de transgressão ao modelo de voz “polida” e bem afinada; base rítmica eletrônica, com um motivo se desenrolando por um longo período ou mesmo por toda a música. Sobre essa base o DJ intervém com *samples* diversos.

No caso específico do Proibidão percebemos a quase total ausência de elementos harmônicos tradicionais, como seqüências de acordes, vozes secundárias ou mesmo linhas

de baixo. E quando ocorrem não são considerados pelo cantor, necessariamente, do ponto de vista harmônico tradicional.

O fato das bases para os MCs cantarem serem executadas à parte, em alguns momentos funcionando quase como uma composição paralela, pode vir a render bons frutos para estudos na área de composição – se considerarmos que esta é uma forma totalmente original de abordar a construção musical.

6) A execução das músicas ao vivo – e conseqüentemente os bailes – acabou por ter um papel secundário nesse estudo, ficando também como indicação para futuros trabalhos, embora a observação dos eventos aos quais tive acesso tenha sido importante para a conclusão da pesquisa.

Para finalizar, gostaria de lembrar que no Rio de Janeiro, mas não somente aqui, o crime e a violência tomam dimensões dramáticas através dos veículos de comunicação. A aproximação do mundo do crime, que antes era um elemento diferenciador entre marginais e trabalhadores, agora exerce fascínio entre jovens de diversas classes sociais, que se aliam “filosoficamente” às facções que comandam o tráfico de drogas na cidade.

E assim entendi que o Funk Proibido é um elemento dentro de um panorama em que a violência – e o combate a ela – tem lugar de destaque na agenda social. Ele retrata muito bem todo esse momento histórico, confundindo em suas letras a verdade e a fantasia, da mesma forma que existem duas cidades do Rio de Janeiro: a real e a oficial. E resta qual o destino dessa música que nasce e vive entre dois mundos.

## GLOSSÁRIO

À Vera – de verdade, realmente, sem brincadeira

Alemão – membro do Terceiro Comando

Barulhar – crivar de tiros

Bico – fuzil

Bolado – bravo

Bonde – grupo

Bonde do dedo – grupo armado

Braço – pessoa valente, confiável

Brotar – aparecer para enfrentar

Bucha – o mesmo que vacilão

Chapa quente – situação, lugar ou pessoa perigosa

Destruidor – sujeito violento

Mandado – que vem com intenção de causar o mal

Mano – pessoa do mesmo grupo

Neurose – qualidade da situação, lugar ou pessoa violenta

Neurótico – situação, lugar ou pessoa violenta

Otário – pessoa que age em desacordo com as boas normas de um lugar

Passar o rodo – subjugar, matar, vencer

Patrão – o chefe do tráfico

Pela-saco – pessoa de má índole

Periculoso – cantor que tem sua imagem associada ao crime



Pesadão – forte, grandioso

Picotar – esquartejar

Proibidão – CD que tem venda proibida

Sangue ruim – pessoa de má índole

Sangue bom – pessoa de boa índole

Simpatia – forma de proceder daquele que age por interesse material

Trisco-trisco – troca de tiros

Vacilão – pessoa que age em desacordo com as “leis do tráfico”

Verme – policial

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Livros

ALVITO, Marcos. *As cores de Acari: uma favela carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: UnB/Hucitec, 1987.

BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

CALDEIRA, Teresa P. do Rio. *Cidade de Muros: Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2000.

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante. A saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34, 1996.

ESSINGER, Silvio. *Batidão. Uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

HERSCHMANN, Michael (Org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop – globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *O Funk e o Hip Hop Invadem a Cena*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

MANUEL, Peter. *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

MATOS, CLÁUDIA. *Acertei no milhar - malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg: tratado sobre as entidades harmônicas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MERTON, Robert K. *Sociologia: Teoria e Estrutura*. São Paulo: Mestre Jou, 1968.

MISSE, Michel. *Violência: o que foi que aconteceu?* Rio de Janeiro: Jornal do SINTURF, ano XVII, n. 529, 2002.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.

VELHO, Gilberto. *Nobres e Anjos. Um Estudo de Tóxicos e Hierarquia*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.

VIANNA, Hermano. *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

VIANNA, Letícia. *Bezerra da Silva: produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ZALUAR Alba (1985) *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense.

## **CDs**

FUNK NEURÓTICO 29. [sem gravadora ou outras informações catalográficas]

G3 E AMIGOS. [sem gravadora ou outras informações catalográficas]

MC SABRINA. [sem gravadora ou outras informações catalográficas]

MENOR DO CHAPA CONVIDA MC FRANCK. [sem gravadora ou outras informações catalográficas]

PROIBIDÃO 13 CV + RL VERMELHÃO. [sem gravadora ou outras informações catalográficas]

## **DVD**

EQUIPE unidos dos morros – funk 10 anos. [Sem gravadora ou outras informações catalográficas]

## **Artigos de publicações periódicas**

CABEÇAS EXPOSTAS COMO PRÊMIO. *O Globo*. Rio de Janeiro. 8 set. 2005.

## **Trabalhos acadêmicos**

RUSSANO, Rodrigo. *Narcofunk: aplicações pedagógicas*. 2002. Monografia (graduação em música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

## **Internet**

DINASTIA DO TRÁFICO NA MANGUEIRA. *O Dia Online*. Rio de Janeiro. 27 nov. 2005. <<http://www.odia.com.br>> Acesso em 27 nov. 2005.

MAXX, Matias. *Entrevista com Mr. Catra*. In Cucaracha Online. <<http://www.cucaracha.com.br>> Acesso em 10 abr. 2005.

PM APREENDE SÍMBOLO DO CV E IMPEDE BAILE DO TRÁFICO EM CAXIAS. *O Dia Online*. Rio de Janeiro. 15 nov. 2005. <<http://www.odia.com.br>> Acesso em 15 nov. 2005.

## ANEXOS

### Manchetes de jornais

O DIA, 29 de setembro de 2005

**12 CUPONS COM DESCONTO DE ATÉ 50% EM PRODUTOS AUTOMOTIVOS**



field. Empate em 0 a 0 levou o time de Abel para a próxima fase, contra o Universidad Católica, do Chile. **ATAQUE, PÁGINA 12**



MC FRANK FESTEJA O TERROR NA LINHA AMARELA E AV. BRASIL

## Escândalo: funk do mal ensina a roubar carro

### LETRA

#### BONDE DO 157\*

Não se mexe  
Não se mexe  
Na Chatuba e 157  
Não tira a mão do volante  
Não me olha e não se mexe  
E o Bonde da Chatuba do artigo 157  
Vai, desce do carro, olha pro chão, não se move  
Me dá seu importado.

que o seguro te devolve  
Se liga na minha letra  
Olha nos aí de novo  
E o Bonde da Chatuba só menor periculoso

Audi, Civic, Honda, Citroën e o Corolla  
Mas se tentar fugir  
Pai Pum!  
Tira na bola (cabeça)  
Na Chatuba e 157

Aé parado, ninguém se mexe...

Nosso bonde é preparado, mano POP

Terror da Linha Amarela e da Avenida Brasil  
Nosso bonde é preparado  
Não tô de sacanagem  
Um monte de homem-bomba  
No estilo Osama Bin Laden

\* BONDE - COMBINO DE SANEADOS 157 - UMA REFERÊNCIA AO ARTIGO DO CÓDIGO PENAL QUE TRATA DE RÔMBO

Considerado um dos ritmos mais populares do Brasil, o funk e seu alto astral estão sendo desvirtuados por letras enaltecendo a criminalidade. Um dos 'batidões' cantados nos bailes chega a descrever ataque a motorista e lista modelos de veículos mais visados. Secretário de Segurança, Marcelo Itagiba não achou importante comentar o caso. **PÁGINA 3**

O DIA, 30 de setembro de 2005

PÁGINA 17

## OFENSIVA CONTRA OS GRITOS DE GUERRA DO CRIME



**PRESO:** Dayvid fez rádio na Internet com os 'proibições'

## Polícia prende um e indícia 12 que cantam funk do mal

Gravações de músicas, fotos e vídeos capturados por policiais na Internet comprovam como alguns dos principais nomes do funk desvirtuam o ritmo popular e exaltam facções criminosas. Um dos funkeiros indiciados chega a ensinar a roubar carros, como o **DIA** revelou ontem. Outros funks do mal festejam ataque a blindado da PM e debocham de policiais. **PÁGINAS 2 E 3 E EDITORIAL, PÁGINA 6**

O DIA, 7 de outubro de 2005

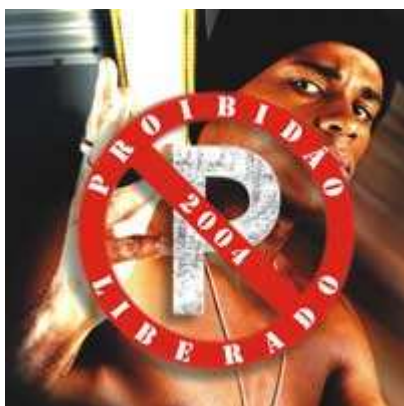
## FUNKEIROS NA DELEGACIA



**ACOMPANHADO** de sua advogada, MC Sapão confirmou na Delegacia de Repressão a Crimes de Informática que é dele a voz em 'proibições' do funk do mal capturados na Internet. Os MCs Sabrina e Colibri também prestaram depoimento. **PÁGINA 3**

## Capas de CDs

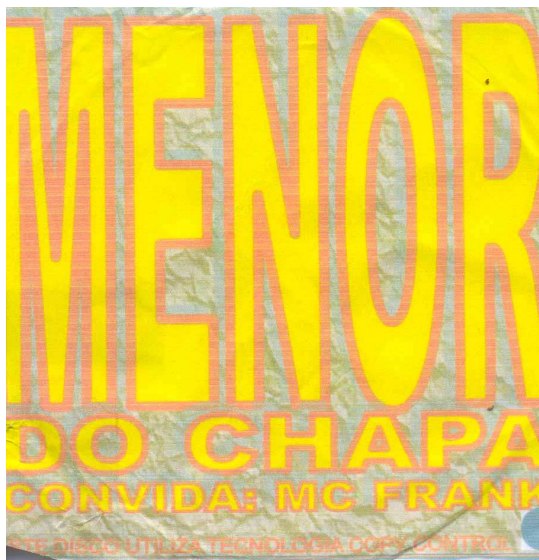
*Proibidão Liberado* (recolhido de <<http://www.lojabigmix.com.br>> em 12 de dezembro de 2005).



## CD *G3 e Amigos*



*CD Menor do Chapa convida MC Frank*





CD MC Sabrina



CD Proibidão 13 C.V. + R.L. Vermelhão



CD *Funk Neurótico 29*



CD DE EXEMPLOS

## Entrevista com Mr. Catra

Concedida em 16 de agosto de 2005

**Russano – Mr. Catra, o que é “simpático”?**

Catra – Simpático é aquele cara que só fortalece quem tem mais, é aquele cara tipo m interesseiro, mas o simpático é aquele cara interesseiro, oportunista, safado, só quer saber de fazer pose, mas fazer força que é bom, nada.

**R – Eu já vi várias definições para seu estilo de música: erótico, proibidão, consciente...**

C – Sou isso tudo isso aí.

**R – Mas como é que você se define?**

C – Me defino como funkeiro. Funk não tem estilo. Funk é funk. Funk é movimento cultural. Os caras do funk consciente se vestem de um jeito, os do funk erótico de outro, eu tenho o meu jeito...

**R – Dentro do funk você transita por onde quiser, é isso?**

C – É, graças a Deus funk te dá esse direito, te permite gravar um funk-melody ou um funk neurótico ou um funk consciente.

**R – Por que Catra, o Fiel?**

C – Catra, o Fiel, é uma dupla.

**R – Ah, é um personagem?**

C – Deus é fiel! É o único que é fiel legal! Porque por mais que você seja fiel, uma hora você enfraquece porque você é humano, você é falho... mas você com a força do Fiel, com a força do Justo, amparado e coberto pela força do Espírito Santo, não tem caô, tá ligado? [veemente] Você coberto pelo manto do Espírito Santo não tem jeito. Por isso é que eu sou um cara tranquilo... já fui muito mais ansioso... mas hoje não, mano... eu sei que o que é meu está ali mesmo. Eu sei que o meu sucesso não pertence a mim, meu sucesso pertence a Deus. Minha incumbência é manter isso, porque é um presente que Deus me deu.

**R - Bem, essa resposta que você deu nos leva à próxima pergunta. Uma coisa que podemos perceber em CDs de funk proibidão – e que pode parecer estranho para algumas pessoas – é a freqüente menção a Deus e a temas religiosos. O que você acha disso?**

C – Ah, mano, sem neurose? O cara que achar que fala o nome de Deus é crime, é errado... esse cara está “mandado”. Achar que o bem é ruim? Achar que o bem é ruim é porque está mandado!

**R – O que eu quis dizer foi que, em um CD de proibidão, imagina-se que se vai ouvir coisas a respeito do crime, maldades...**

C – Mas vem cá: por que as pessoas acham que o crime é propriamente maldade? Tem que ver que no Brasil as pessoas gostam muito de chamar ladrão de doutor, tá ligado? Gostam de chamar safado de doutor. [exaltado]E aí gostam de chamar de bandido o cara que está lá, que é a porra de objeto de manobra do sistema... que está lá no canto, na favela dele, que nasceu naquela porra lá, naquela miséria lá, e botam um monte de cocaína e monte de fuzil pro cara vender e virar dono da favela... e não é dono de porra nenhuma, é objeto de manobra dessa porra de sociedade podre... e chamam o cara de bandido? Deu pra você entender? Chamam objeto de manobra de bandido e chamam ladrão de doutor! Então essa porra está toda errada! Está tudo errado!

**R – Então essa menção a Deus no funk proibidão não tem nada de mais, pois é só reflexo...**

C – [interrompendo] Não! Tem tudo de mais! Não é em vão. Nós mencionando o nome de Deus. É coisa séria. É a coisa mais séria do mundo. E a paz. Porque Deus é amor. Não é porque o cara é criminoso... é a paz, é o amor. Ninguém gosta de guerra. Se existem essas guerras entre as favelas do Rio de Janeiro é tudo culpa do governo. Culpa do governo, não, culpa da sociedade. Culpa da sociedade, nem culpa do governo propriamente dito. E de quem tem interesse em que aconteçam as guerras no Rio de Janeiro, porque aí se vende mais arma, aí se bota mais gente na cadeia, aí já vem mais dinheiro para segurança pública, aí já é mais dinheiro para ser roubado. Aí continua “os polícia” e os traficantes como objeto de manobra, um dando tiro no outro... se o cara já é polícia ele não é rico, meu irmão... se ele é polícia ele não é rico, ele é pobre. Noventa e oito por cento “dos polícia” é pobre. Então é polícia, é pobre... é traficante é pobre...é pobre matando pobre, deu pra você entender? Então tem que parar com idiotice...

**R – Você é religioso?**

C –[reticente] Bem, eu não sou religioso... eu sou temente a Deus e procuro saber do entendimento do mundo. Quero saber do porquê das coisas. Só sendo um cara temente a Deus que você vai ... tipo Rei Salomão, sabe? O homem mais inteligente de todos os tempos.

**R – Falando do Rei Salomão você está se referindo a um personagem bíblico.**

C – Eu não estou me referindo a um personagem... ele é um rei que existiu. Então não é um personagem, é um homem. O mais inteligente de todos, o mais sagaz de todos eles, tá ligado? O mais justo entre todos os homens, depois de Jesus Cristo foi Rei Salomão. Não sei nem se depois de Jesus Cristo. Eu digo assim: de fidelidade, tá ligado? Porque Jesus Cristo se orgulhava de pertencer à Casa de Davi, à Casa de Salomão.

**R – Você tem então um relacionamento com a doutrina cristã, de Cristo?**

C – É, eu tenho Cristo como salvador, nesse sentido. Mas eu não sou cristão, não sou crente, eu sou ortodoxo, tá ligado? Não sou crente tipo esses crentes...

**R – Não é evangélico?**

C – Não.

**R – Nem católico?**

C – Eu sou ortodoxo, sou cristão meio judeu, meio muçulmano... tá ligado? Eu também acho que Maomé... é legal. Abraão, Davi, Jacó... foram pessoas legais, foram reis sábios. Todos eles foram ou astrólogos... arquitetos... ou engenheiros...

**R – Você tira o que tiver de bom de cada doutrina, é isso?**

C – É... isso aí... Não! [abrupta e seriamente] Cada doutrina não! É o seguinte: tem coisa que é só ilusão. Eu sou o seguinte: eu acredito em Deus, tenho Jesus Cristo como meu salvador, como meu *jedi*... e acredito na natureza, porque a natureza foi feita por Deus. Então o homem é o animal mais idiota do mundo, porque é o único animal que vai contra sua natureza. Até em sociedade, em princípios de família é o animal mais idiota que tem no mundo. Onde é que já se viu um animal que vive em bando e mamífero, tá ligado? Porque nós vivemos em bando e somos mamíferos. Onde é que já se viu isso na vida: o macho só ter direito a ter uma fêmea. Onde nasce mais mulher e morre mais homem. Onde o nível de testosterona no nosso corpo é de setenta por cento maior que no das mulheres. Onde na procriação – porque o homem foi feito pra procriar como qualquer outro animal – nós podemos ter uma centena de filhos e com uma mulher só, nós só podemos ter um filho. E, sem neurose, há as pessoas que acreditam e as pessoas que não acreditam, porque nós

vivemos numa doutrina cristã, se acredita em Cristo, né meu querido? “Crescei-vos e multiplicai-vos”. Né?! Se você tiver só uma mulher você nunca vai multiplicar, você só vai somar. Deu pra você entender? Não é que eu seja machista, eu sou realista. Você não pode ir contra a sua natureza.

**R – Você é um defensor da poligamia?**

C – Não, eu sou um defensor da natureza. Um defensor da natureza como ela é, não esse bagulho de “ nós temos livre arbítrio, nós temos inteligência...” Que inteligência é essa, que destrói o meio ambiente? Que inteligência é essa que mata por esporte? Diz aí, que inteligência é essa? Você já viu leão caçando à toa? Pra brincar? Leão só caça quando está com fome. Se ele não estiver com fome a zebra até dorme do lado dele...[nesse momento surgem alguns comentários de outras pessoas que se encontravam no estúdio, sobre o caso do publicitário do governo Lula, Duda Mendonça, e seu envolvimento com brigas de galo]. O mundo tem que parar de caô... tá todo mundo de caô nessa porra aí... tá ligado? [Enfático] Eu sou marginal porque eu não vivo dentro dessa sociedade podre! Eu sou marginal porque eu acho que eu tenho que viver do jeito que eu acho que tenho que viver! Eu quero que essa sociedade toda vá tomar no cu! Tá ligado? Os conceitos todos da sociedade, eu quero que vá tomar no cu! Tá ligado? Todos os conceitos e quem faz esses conceitos hipócritas e preconceituosos... isso aqui é a realidade, tá ligado? E no funk não tem isso. No funk o bandido, o doutor, o playboy... todo mundo é igual nessa porra! Isso sim que é democracia! Isso é democracia.

**R - Por que você acha que isso acontece no funk?**

C – Porque o funk é um movimento cultural... é o último grito de revolução.

**R – O funk carioca?**

C – É. O último grito de revolução. É o último movimento que fala a realidade nua e crua e mostra na cara. Realidade de fazer amor, realidade de... várias realidades...

**R – No pop americano, por exemplo, nós percebemos uma certa discriminação... uma exploração da imagem da mulher, se pudermos colocar assim... é um senso comum.**

C – Já que está falando de pop americano... o sonho de toda garotinha no Brasil é posar na Playboy. Isso é prostituição, vagabundo!

**R – Sim, mas...**

C – [Quase gritando, e voltando ao tom normal] Vagabundo, isso é prostituição, vagabundo! Não me leva a mal! Isso é prostituição.

**R – Sim, mas...**

C – [Quase gritando, e voltando ao tom normal de novo. Resistindo à intervenção] Mas no Brasil isso é normal! No nosso país é normal, é legal. A “mina” vira doutora se ela botar a perereca na Playboy. Ela vira senhora! O nosso país é muito louco! E vira senhora de não-sei-quantos mil reais! E desce de helicóptero! O que que ela é? O que que ela é? Ela bota um bom Louis Vuitton! Ela bota um bom... E que se foda! [Marcelinho, seu baterista, fala: “Mercenária” – se referindo a título de uma de suas músicas] Mercenária é o caralho, rapá! Mercenário é o caralho! Tu não vai falando não, Marcelinho... se a gente der um papo, fudeu, hein?! Olha lá! Tu duvida? Tu duvida? Se a [revista] “G” chamar Marcelinho não vai?

Marcelinho – Ih... vai se fuder!

Catra – Se fuder o caralho! Eu duvido que tu não vá! Eu duvido que tu não vá! Um apatamento... na Barra! Tu vai falar: “Pô, meu irmão! É só foto!” Marcelinho, eu te conheço!

M – Mulher é mulher, homem é homem...

C – Tu é metrosssexual! Fala que tu não é metrosssexual?

M – Se a revista chamar...

C – [Interrompendo] Você é metrosssexual! Você é metrosssexual!

M – Você é que tá nessa aí...

C – Eu não. Eu tenho dez filhos, rapaz... Rapaz, eu tenho dez filhos, você me respeita. Eu tenho dez filhos, me respeita... Rapaz, eu tenho dez filhos, você me respeita...

M – Você já recebeu convite?

C – O que?

M – Já recebeu convite?

C – Não... não... já, já, já... Já sondaram, mas eu nem deixei chegar na segunda fase, na primeira eu já parei o assunto... já falei: “Não continua nem o assunto pra eu não bater de mão na cara. Com esse papo eu já estou achando que está me desrespeitando...”

M – Tu falou isso?

C – Ué?! Eu vou falar o que pra ele? Bom... eu acho esquisito... o homem que posa pelado é esquisito. Pode até ser meu irmão, mas eu vou achar que ele é esquisito. Pode até ser meu irmão, mas eu vou achar que ele é esquisito amanhã de manhã!

**R – Bem, ainda sobre esse assunto de religião...**

C – [Interrompendo] Mas eu quero deixar bem claro aqui que não tenho nada contra homossexual. Cada um no seu cada qual, tá ligado? Só não gosto é desse bagulho de é e fala que não é. É, é. Não é, não é. Pra não confundir as pessoas, mano! Pra não dar aquela decepção nos amigos... porque os amigos sofrem, rapaz! O viado não vai sofrer. Mas os amigos sofrem, falam: “Caralho! Aquele cara!”

**R – Tipo aquela música: [cantarolo um Funk Proibido chamado Bandido Bandeide]**

C – Não, não... eu vou até fazer uma música sobre esse bagulho... o cara que era “o terror da Babilônia”, mas que gostava de “dar ré no quibe” [risos]. É pior do que o bandido ruim, é o bandido péssimo[risos]!

**R – Ainda sobre o assunto religião, você tem alguma relação com a Umbanda?**

C – Bem, é uma religião primitiva. Não consigo entender sincretismo religioso, não consigo entender religião moderna... o Candomblé eu até consigo entender. O Ketu, a Angola...

**R – Mas por que você consegue entender o Candomblé, mas não a Umbanda?**

C – Não consigo porque a Umbanda já é sincretismo religioso... sincretismo religioso é um bagulho que... pô... que é isso...?!

[O Guitarrista interfere] Guitarrista – Que é feito só pra dominar.

C – É! Pra dominar! Quer que eu te diga legal? Você sabia que Jesus Cristo não nasceu no dia vinte e cinco de dezembro? Sabia? Sabe por que o Natal é no dia vinte e cinco de dezembro? Porque essa era a data de nascimento de um rei das tribos hereges [pausa para atender sua mulher ao telefone].

**R – Eu estou perguntando porque existe essa associação da Umbanda com o mal, sabe?**

C – Ninguém pode servir a dois senhores, querido... não existe meio mal ou meio bem. Ou você é bom ou você é ruim. Você não é bom só em algumas horas e em outras não. Mesmo nos seus momentos de ira você é bom. Por mais que você mate alguém você continua sendo bom.

**R – Aquele atabaque que ouvimos no Funk Carioca não é ouvido no RAP norte-americano,** por exemplo. Você tem idéia de quando aconteceu ou de onde vem essa associação?

C – Sim. Fui que usei no “Simpático”.

**R – Ah, é?! Antes disso não existia?**

C – Não. Eu venho inovando em muita coisa há muito tempo. O primeiro cara a cantar em cima do “tamborzão” fui eu [pausa para atender sua mulher ao telefone].

**R – Você acha que ainda existe o bandido “Robin Hood”, que toma conta da favela... que rouba do rico pra dar pro pobre...**

C – Existe. Como existem o Papai Noel, Branca de Neve e o Coelhoinho da Páscoa [risos].

**R – Aquele traficante que tomava conta da favela...**

C – Tudo história da Carochinha, amigo... hoje em dia nêgo quer é dinheiro, meu irmão. Nós estamos em dois mil e cinco, é Brasil-capitalismo-selvagem.

[O Guitarrista intervêm novamente] Guitarrista – Os bandidos que têm lá nem nasceram na mesma favela, nem têm nada a ver com o lugar.

C – É *business*.

**R – Você não acha que em alguns desses Funks Proibições existe uma retratação desses caras como justos, como um guerreiro justo, que toma conta, que fortalece a comunidade...**

C – [Em tom meio debochado] Meu querido! A comunidade conspira com quem a protege. Acabou-se!

**R – Ele protege, então?**

C – Tem gente que se acha protegido, tem gente que se sente acuado, tem “simpático”. É tudo questão de sentimento.

**R – Provavelmente que canta esse tipo de coisa se sente protegido...**

C – É... deve se sentir protegido. Pode ser “simpático”, também...

**R – Quais as diferenças você acredita que existe entre o som de Mr. Catra e o de artistas como Sapão, Menor do Chapa... Pergunto esses artistas porque todos são vendidos como Funk Proibidão.**

C – São três gerações diferentes, tá ligado? Mr. Catra é uma geração, Sapão é outra geração, Menor do Chapa outra.

**R – Eu sei que talvez fosse necessária uma análise mais profunda, mas você enxerga alguma diferença entre você e o Sapão, por exemplo? Ou pode pegar o Menor do Chapa, ou o G3...**

C – Eu tenho 86 quilos, Sapão tem 120 [ri]. Entre Catra e Menor do Chapa? Eu sou preto com um metro e 82, o Menor do Chapa branco com um metro e meio.

**R – E musicalmente?**

C – Musicalmente...cada um tem um timbre de voz, cada um tem uma realidade de vida e cada um tem um modo de olhar pro crime, mas os três compõem com compromisso com a verdade.

**R – Qual melhor lugar para tocar?**

C – Favelas.

**R – Favela é o melhor lugar pra tocar?**

C – É.

**R – Você faz show com [a banda] “Os Apóstolos” na favela?**

C – Até agora ninguém quis pagar, mas se pagarem a gente toca.

**R – Você tem uma base pronta? Como é que funciona?**

C – Eu tenho o meu DJ.

**R – O teu DJ já conhece as músicas? Tal música essa base, outra música base tal...**

C – Isso...

**R – Quer deixar uma última mensagem gravada?**

C – Quero sim. Aí rapaziada, chegou a hora de deixar o preconceito... se liga na resposta... vermelho é vermelho, azul é azul... Se liga, não vai nesse bagulho de sensações... vida de sensações. Vive a realidade, sensação não tá inventando nada não. Sensação tá matando. Sabia que o povo carioca vive só de sensação? Sensação de insegurança, sensação de poder... O Orlando Zaccone [delegado da 20ª delegacia de polícia] falou num encontro que a Tijuca tem um índice de assaltos a residências menor que a Barra, mas como na Tijuca tem muito morro, a gente ouve muito tiro, a sensação de insegurança é grande. Na Barra [da Tijuca] não tem tiro, então tem-se uma sensação de segurança, mas na verdade o índice de assaltos a residências é muito mais alto.

**R – Uma última pergunta. Até que série você estudou?**

C – Estudei normal e canto brasileiro.