

“Lá vêm dois irmãozinhos de 762”:

música funk,
cenas e sonoridades

do Rio de Janeiro

na década de 1990



João Augusto Neves

Doutorando em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor da Escola Técnica Estadual Pedro Ferreira Alves (Mogi Mirim/SP). Bolsista da Fapesp. prof.joaoneves@gmail.com

Capa do LP *De baile em baile*.
MCs Júnior e Leonardo, 1995,
fotografia (detalhe).

“Lá vêm dois irmãozinhos de 762”: música *funk*, cenas e sonoridades do Rio de Janeiro na década de 1990

“Two brothers with 762 are coming”: funk music, scenes and sonorities in 1990’s Rio de Janeiro

João Augusto Neves

RESUMO

Dentre os diferentes compassos da partitura política e econômica composta durante o processo de redemocratização no Brasil na década de 1990, alguns deles foram rimados e ritmados pela música *funk*. Uma escuta cuidadosa das canções desse gênero musical, embalado nos morros cariocas, pode nos revelar as sensibilidades daqueles(as) que se encontravam à margem do receituário neoliberal adotado no país. Nesse sentido, proponho desenredar alguns fios da canção “Rap das armas”, a qual circulou entre diferentes vozes da cena e se consagrou, então, como a principal produção do *funk* feito no Brasil. Perceberemos, a partir dessa análise, os sentimentos que envolveram as performances de *funk* preocupadas em narrar as guerras particulares das regiões empobrecidas do Rio de Janeiro. Fica explícito, a cada batida ouvida, como esse gênero vocaliza experiências traumáticas sofridas na última década do século XX naquela cidade.

PALAVRAS-CHAVE: *funk*; neoliberalismo; guerras particulares.

ABSTRACT

Some of the different bars of the political and economic score written during the Brazilian 1990s democratization process were orchestrated by funk music. A cautious listening of songs of this musical genre, from Rio de Janeiro’s hills, might reveal the sensitivity of those who were marginalized by the neoliberal prescriptions the country adopted. Therefore, I aim at untangling a few threads in the song “Rap das armas”, which was sung by different voices and became the main production in the funk genre. This analysis points out the feelings involved in the funk performances that wished to narrate private wars against poor neighborhoods in the city. Every beat clearly shows how this genre voices traumatic experiences of the late 20th century in Rio de Janeiro.

KEYWORDS: *funk*; neoliberalism; private wars.



No documentário *Notícias de uma guerra particular*¹, produzido entre 1999 e 2000, os diretores João Moreira Salles e Kátia Lund registraram os diferentes discursos que compunham os conflitos bélicos do Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XX e que se estendem para o novo milênio. Nele, deparamo-nos com personagens que, à sua maneira, expressavam os sentimentos da cultura de guerra instaurada na “cidade maravilhosa”. Jovens que trabalhavam para o crime, policiais, agentes públicos, militantes de movimentos sociais e intelectuais contribuíram para o enredo do documentário, o qual, a partir de falas e imagens coletadas, traçava uma

¹ *Notícias de uma guerra particular*. Direção: João Moreira Salles e Kátia Lund. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes, 1999.

narrativa que nos permitia acessar as experiências particulares e coletivas vividas sob o capitalismo contemporâneo no Brasil.

Entre tantas vozes, uma, em especial, chamou a minha atenção: a de Francisco, de 16 anos. Os documentaristas apresentaram-no caminhando pelas ruas íngremes e estreitas da favela em que morava. Nas primeiras cenas em que aparece o garoto, ele está descendo o morro com outros amigos levando, como os demais, uma arma de grosso calibre, a famosa AK-47. Aparentemente, ele era o líder do grupo, passava as instruções com as mãos enquanto se espalhavam pelas vielas do lugar. Francisco estava encapuzado com um gorro de cor azul, no entanto vestia-se conforme a moda dos jovens da época, com bermudas e blusas largas, e nos pés um tênis da marca *Nike*. Além de pessoas conversando, a narrativa sonora daquelas cenas era preenchida por músicas, latidos de cachorro e pela voz de um rapaz cantando:

*O bairro do Jockey é ruim de invadir
Nóis, com os alemão, vamos se divertir
Porque aqui no Jockey tô te dizer como é que é
Aqui não tem mole nem pra DRE
Pra subir aqui no morro até a Bope treme
Não tem mole pro exército civil, nem pra PM*

*Eu dou o maior conceito para todos os bandidos do Jockey
Agora eu vou mostrar como que é o bairro do Jockey*

*Venho de AR-15 e de outro 12 na mão
Tem mais outro de pistola escoltando o camburão
Esse rap é maneiro eu digo para vocês
Quem são aqueles caras que estão de AR-16
Porque esses alemão são tudo safado
Vem de garrucha velha, dão dois tiro e sai voado.²*

Na cena seguinte descobrimos que o canto era entoado por Francisco. Os autores do filme, lançando mão das técnicas de edição, sobrepõem tempos e espaços diferentes da história daquele personagem, introduzindo o espectador em algumas questões relativas à sua subjetividade, as quais seriam desdobradas no decorrer do documentário. A *performance* foi registrada na prisão, em um contexto distinto das primeiras imagens que nos colocavam diante de Francisco. A interpretação da música se deu frente à câmera – como se estivéssemos face a face com o jovem –, porém seu rosto era escondido por meio do efeito borrado. O garoto criava uma nova versão do “Rap das armas”, composto pelos MCs Cidinho e Doca em meados de 1994, que para tanto se valeram de uma releitura de uma música com o mesmo título criada anos antes.

Performances e sonoridades de uma guerra particular

Feita originalmente, no princípio dos anos 1990, pelos MCs Júnior e Leonardo e gravada em parceria com o DJ Marlboro no primeiro e único disco da dupla, de 1995, o “Rap das armas” contém referências ao estado de guerra vivenciado no Rio de Janeiro naquela época. Os irmãos Júnior e Leonardo, nascidos na favela da Rocinha, trouxeram para essa produção,

²A *performance*, como veremos, é uma recomposição, registrada pelo documentaristas, da canção “Rap das armas”, gravada pelos MCs Cidinho e Doca. A alusão a algumas siglas, apelidos e armas anunciados nessa versão serão desenvolvidos ao longo do artigo. Por ora basta saber que Bope é a abreviação do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE), DRE refere-se à Delegacia de Repressão a Entorpecentes, PM significa Polícia Militar e alemão é a denominação atribuída ao oponente imediato durante um conflito, enquanto AR-15, 12 e AR-16 são armas de alto calibre.

³ PALOMBINI, Carlos. Como torna-se difícil de matar: volt mix, tamborzão, beatbox. Simpósio de Pesquisadores de Funk Carioca, 2, 2015, Rio de Janeiro. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/276353038_Como_tornar-se_dificil_de_matar_Volt_Mix_Tamborcao_Beatbox>

⁴ “Rap das armas” (MCs Júnior e Leonardo), Mc Júnior e Leonardo (com participação do DJ Marlboro). LP *De baile em baile*, Sony, 1995.

⁵ O modo como se conectavam os primeiros bailes *black* no Rio de Janeiro nas décadas de 1980 com a música *soul* e *funk* americana e como eram organizadas as festas nesse período é explicitado no trabalho etnográfico de Hermano Vianna. Ver esp. VIANNA, Hermano. As equipes, os discos, os DJs. *In: O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

⁶ “Rap das armas”, *op. cit.* Esta canção está entre os primeiros *funks* a fazerem menção a armas com alto calibre e a evidenciarem o poder armamentista presente nas favelas do Rio de Janeiro.

da mesma maneira que os compositores de samba da década de 1930, por exemplo, as experiências dos moradores das regiões mais carentes da cidade. Registram-se nessa canção os sentimentos daqueles que (sobre)viviam as realidades precárias nas comunidades empobrecidas, onde, não por acaso, se reorganizavam, no contexto político e econômico dos anos 1980 e 1990, os agentes responsáveis pelo tráfico de drogas no país.

O *rapping* era embalado pela entoação rítmica do *volt mix* cuja base, segundo o musicólogo Carlos Palombini, “é um pedal de célula rítmica em apoio à elocução vocal. À base, elemento da produção fonográfica ou da execução ao vivo, agregam-se vozes, pontos, efeitos. O *volt mix* corresponde à faixa instrumental importada de Nova York pelo DJ Nazz e utilizada de diferentes maneiras no Rio de Janeiro: na íntegra; manipulada, decomposta, interpolada, sobreposta, mixada; reduzida aos quatro compassos iniciais, em loop”.³

Misturam-se a esses efeitos da música eletrônica o som de tiro de metralhadoras e pistolas de grande calibre, produzindo uma melodia intensa. Seguindo esses pulsos, o tom provocativo desponta logo nos primeiros (com)passos da canção e, na montagem eletrônica do *funk*, os MCs anunciam a temática abordada: “O meu Brasil é um país tropical/ a terra do funk, a terra do carnaval/ o meu Rio de Janeiro é um cartão-postal/ mas eu vou falar de um problema nacional”.⁴ A estratégia de apresentação do local de fala e dos desdobramentos da narrativa – apesar de ser familiar aos contos e cantos populares e normalmente usada por sambistas nos enredos das escolas de carnaval do Rio de Janeiro – foi criada, nesse caso, na confluência do universo das culturas populares nos morros cariocas com as referências da cultura *hip-hop* norte-americana veiculadas pela indústria cultural e por outros agentes que integravam o mundo *funk* naqueles anos.⁵ Esses segundos iniciais lançam luz sobre os principais elementos que forjaram o *funk* no Brasil, os quais ganharam, como comentarei mais adiante, outras tonalidades nas vozes desses compositores.

Após apontar o lugar de enunciação e argumentarem que há problemas a serem repensados sobre a “cidade maravilhosa”, os MCs imitam os ruídos provocados por tiros de metralhadoras e granadas. A onomatopeia “Parapapapa pá, pá, pá, pá, pá, pá/ parapapapa pá, pá, pá, pá, pá/ papará, Paporá, clack boom” – um recurso comum nas narrativas populares que procuram representar as sonoridades do cotidiano – torna-se a marca central da música. O refrão com letra é substituído por elocuições silábicas. Os efeitos lembram, enquanto ouvimos a letra, a arquitetura sonora que compunha, conforme documenta João Moreira Salles e Kátia Lund em *Notícia de uma guerra particular*, as favelas cariocas na década de 1990. Essas sonoridades seguem ao fundo das batidas dos graves e reaparece com maior ênfase em momentos específicos da canção.

Terminada a introdução, os símbolos da violência instaurada nas comunidades pobres são apresentados pelos MCs:

Metralhadora AR-15 e muito oitão
A Intratec com disposição
Tem a super 12 de repetição
45 que é um pistolão
FMK3, M-16
A Pistouzi eu vou dizer para vocês
Tem 765, 762
*E o fuzil dá de 2 em 2.*⁶

A *performance* dos MCs elabora uma versão da história dos anos 1990. Ao descortinar o estado de guerra vivido, o “Rap das armas” não se afina com a ordem do discurso apregoadado pela mídia. Na terceira estrofe eles afirmam que “Nesse país todo mundo sabe /falar/ que favela é perigosa, lugar ruim de se morar/ é muito criticada por toda sociedade/ Mas existe violência em todo canto da cidade”. Aos ouvidos desatentos, a composição soa apenas como denúncia das tensões compartilhadas “em todo canto da cidade” do Rio de Janeiro, em meio à guerra à criminalidade e o consequente armamento dos empresários de drogas nas comunidades cariocas. Mas, se continuarmos acompanhando os embalos da canção, verificamos que, para os MCs, os conflitos que explodem nas favelas resultam de um contexto em que, “por falta de ensino, falta de informação/ pessoas compram armas, cartuchos de munição”. Por isso, “estamos com um problema que é a realidade/ e é por isso que eu peço paz, justiça e liberdade”.⁷

A última frase requer cautelas para desvendarmos seu sentido. Afinal, o pedido de “paz, justiça e liberdade” nos coloca em uma encruzilhada, pois o lema poderia se referir aos direitos fundamentais do chamado Estado democrático de direito – em processo de recomposição naqueles anos –, da mesma forma que nos leva a pensar na relação com as premissas do Comando Vermelho (CV).⁸ Quer dizer, pode ser que essa frase sugira a necessidade de, no calor da guerra, pedir apoio à maior organização comandada por empresários do comércio de drogas no país. Tal constatação, aliás, não passou despercebida a alguns jornalistas, que foram categóricos ao mencionar as motivações implícitas na canção. Tanto que em *O Globo* “Rap das armas” foi encarada sem meias-palavras: “uma apologia ao Comando Vermelho é o sucesso funk do momento. Usando como refrão o lema da organização criminosa – “paz, justiça e liberdade” – os MCs Júnior e Leonardo estouraram nos bailes”.⁹ Como consequência disso, o MC Leonardo se viu obrigado a prestar esclarecimentos durante inquérito aberto pela Divisão de Proteção à Criança e ao Adolescente (DPCA) do Rio de Janeiro em função da canção “Rap das armas”. O cantor relata que “a delegada quis saber como é que eu fiquei sabendo dos nomes das armas. Eu disse que lia jornal”.¹⁰

É preciso considerar que, apesar dos constrangimentos a que foram submetidos, os MCs Júnior e Leonardo contavam com respaldo de um empresário, o DJ Marlboro, e especialmente de uma gravadora de grande porte, a Sony Music, a qual, provavelmente, contornaria problemas que viessem a afetar seus interesses comerciais. Seja como for, o fato revela como tal cenário de conflito preservou os dispositivos de censura e coação usados contra artistas no período da ditadura militar.

E isso não era algo gratuito ou fortuito. O cenário de guerra que emerge em “Rap das armas” se consolidou no país, de acordo com a antropóloga Alba Zaluar, à medida que a transnacionalização do tráfico de armas e drogas se rearticulava no decorrer do processo de globalização da economia. A autora pontua que a propalada redemocratização no Brasil, alicerçada na permanência de privilégios para uma minoria e na manutenção de mecanismos de segregação racial e social, contribuiu para que se instalasse uma rede que mantivesse o crime organizado no país em suas diferentes formas e lugares. O resultado disso foi a formação de “uma nova organização complexa, diversificada e muito bem armada, na qual os conflitos comerciais e pessoais foram resolvidos com armas de fogo, e na qual foram criados um culto viril e exibições violentas de poder. Isso



⁷ *Idem.*

⁸ Organização criada no ano em 1979 na prisão Cândido Mendes. Durante as décadas de 1990 e 2000 articulou e controlou parte dos principais fluxos do comércio varejista de entorpecentes no Rio de Janeiro. Apesar de certos preconceitos e posicionamentos ideológicos questionáveis, a investigação jornalística de Carlos Amorim sobre a organização expõe alguns fatos interessantes para se pensar o contexto da atuação do CV. Ver AMORIM, Carlos. *Comando Vermelho: história secreta do crime organizado*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

⁹ HELENA, Letícia. Rap exalta lema do Comando Vermelho. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 set. 1995, p. 11.

¹⁰ *Apud* ESSINGER, Sílvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 237.

¹¹ ZALUAR, Alba. Democracia inacabada: fracasso da segurança pública. *Estudos Avançados*, v. 21 (61), 2007, p. 43.

¹² *Idem*.

¹³ Em síntese o projeto implantado no Brasil, como em distintas regiões do globo, pressupõe “a livre concorrência e a liberdade da iniciativa empresarial, rejeitando de modo agressivo, porém genérico e vago, a intervenção do Estado na economia”. Ver: BOITO JR. Armando. *Política neoliberal e sindicalismo no Brasil*. São Paulo: Xamã, 1999, p. 23.

¹⁴ WACQUANT, Lóic. *As duas faces do gueto*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 94.

criou as condições que atraíram muitos jovens pobres a se envolverem nessa guerra mortal entre traficantes, mas que permaneceu restrita a algumas áreas da cidade”.¹¹

Os dados disponibilizados no livro *Mapa da violência contra os jovens no Brasil* – que difunde pesquisa realizada pelo sociólogo Jacobo Waiselfisz, com financiamento da Unesco – são eloquentes. Conforme a tabela 1, o número de homicídios de jovens, entre 15 e 24 anos, duplicou, de 1979 a 1996, chegando a índices de 3.000 mortos na região metropolitana do Rio de Janeiro em 1994. E, quando os cálculos incluem todas as faixas etárias, como é o caso da tabela 2, o total de homicídios supera a casa de 11.000 nesse mesmo ano.

TABELA 3.2.1: NÚMERO DE ÓBITOS POR HOMICÍDIOS E OUTRAS VIOLÊNCIAS
FAIXA ETÁRIA: 15 A 24 ANOS - LOCAL: REGIÕES METROPOLITANAS - PERÍODO: 1979/1996

Reg. Metropolitana	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996
Belém	72	81	86	64	78	60	44	69	55	81	98	124	136	149	106	156	128	134
Fortaleza	77	105	102	100	146	140	129	161	140	150	182	143	151	153	193	159	284	285
Natal	19	33	40	48	35	39	61	44	55	35	51	43	55	47	51	78	85	103
Recife	269	327	312	295	338	404	463	520	556	622	594	522	415	570	588	623	649	
Salvador	224	29	9	44	17	38	49	17	62	113	201	134	20	101	368	450	332	445
Belo Horizonte	201	230	194	134	131	142	153	184	206	151	201	182	198	173	207	190	212	235
Vitória	48	69	62	50	55	48	66	70	116	94	145	158	154	143	258	264	309	319
Rio de Janeiro	1.329	1.769	1.429	1.507	1.470	1.881	2.117	2.366	2.379	2.766	3.481	2.974	2.908	2.899	2.949	3.171	3.140	2.769
São Paulo	796	1.120	1.337	1.292	1.730	2.348	2.500	2.742	2.887	2.691	3.427	3.399	3.245	3.118	2.920	3.243	3.500	3.652
Bahia Santista	103	142	185	123	106	106	73	114	119	95	121	131	140	135	153	161	146	235
Curitiba	93	99	81	96	81	78	65	75	83	95	135	147	163	131	161	177	205	195
Porto Alegre	156	169	210	259	227	208	190	294	244	399	365	309	307	364	321	312	296	
Total	3.387	4.173	4.047	4.012	4.414	5.482	5.901	6.656	6.845	7.080	8.063	8.394	8.003	7.748	8.320	8.860	9.270	9.316

Fonte: DATASUS

TABELA 3.2.2: NÚMERO DE ÓBITOS POR HOMICÍDIOS E OUTRAS VIOLÊNCIAS
FAIXA ETÁRIA: TODAS - LOCAL: REGIÕES METROPOLITANAS - PERÍODO: 1979/1996

Reg. Metropolitana	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996
Belém	221	229	239	199	247	202	204	210	218	254	279	331	378	396	277	369	336	335
Fortaleza	304	365	370	353	426	420	409	422	460	539	541	467	487	468	560	543	858	896
Natal	58	105	125	148	162	173	213	169	163	114	152	150	153	140	153	205	299	342
Recife	1.219	1.318	1.134	1.130	1.244	1.390	1.574	1.756	1.869	1.920	2.011	1.787	1.702	1.552	1.631	1.539	1.677	1.799
Salvador	920	99	40	169	45	132	139	72	162	285	469	283	43	231	808	968	734	974
Belo Horizonte	637	752	597	549	510	602	594	720	758	577	573	640	684	689	724	640	662	712
Vitória	195	237	205	207	193	180	223	274	351	351	517	519	573	510	757	840	834	866
Rio de Janeiro	4.258	5.732	4.555	5.311	4.880	6.188	6.755	7.400	7.416	8.720	10.032	8.820	9.432	10.444	10.520	11.278	9.520	8.436
São Paulo	2.557	3.117	3.657	3.648	4.669	5.934	5.970	6.515	6.989	6.712	7.754	8.175	8.159	8.006	8.255	8.059	9.903	10.751
Bahia Santista	410	488	609	480	332	345	319	437	416	371	427	452	439	478	553	399	478	724
Curitiba	450	504	395	411	406	332	273	288	348	400	437	475	503	461	530	567	622	685
Porto Alegre	645	745	765	889	910	846	796	1.025	1.039	662	1.123	1.163	1.008	962	1.185	1.037	912	1.005
Total	11.874	12.721	12.891	12.494	14.029	16.744	17.489	19.204	20.189	20.914	24.318	23.282	23.871	24.387	25.963	26.473	28.622	27.519

Fonte: DATASUS

Fonte: JACOBO, Waiselfisz. *Mapa da violência contra jovens no Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 1998, p. 106.

Nessa mesma direção, Alba Zaluar ressalta que em

*um estudo cuidadoso dos inquéritos policiais e de processos penais em 1991 no Rio de Janeiro mostrou que 57% dos homicídios cometidos nesse ano estavam relacionados com o tráfico de drogas. De fato, essa é apenas uma das muitas indicações que sugerem que o aumento das taxas de homicídio pode estar correlacionado com a maior entrada de armas de fogo e drogas no país, já que os dois fenômenos aumentaram simultaneamente nos últimos anos da década de 1970.*¹²

Os dados aqui expostos demonstram, em parte, as consequências sociais geradas pelos pactos estabelecidos durante a transição da ditadura militar para a democracia. Revelam o aprofundamento da desigualdade social no país, resultado dos planos políticos e econômicos implementados, sob a orientação de organismos internacionais, nas últimas décadas do século XX. A morte de jovens pobres, em sua maioria negros, entregues ao mundo do tráfico de drogas, escancara a face perversa do receituário neoliberal, que se tornara a pedra angular das políticas econômicas notadamente nos anos 1990.¹³ Articulava-se aqui, como em muitos outros países, um regime “liberal-parternalista” que, na visão de Wacquant, “é liberal no topo, para com o capital e as classes privilegiadas, produzindo o aumento da desigualdade social e da marginalidade; e paternalista e punitivo na base, para com aqueles já desestabilizados seja pela conjunção da reestruturação do emprego com o enfraquecimento da proteção do Estado de bem-estar social, seja pela reconversão de ambos em instrumentos para vigiar os pobres”.¹⁴

As reflexões desse sociólogo estão voltadas para a realidade norte-americana da década de 1980, mas, como vimos na canção “Rap das armas”, esse Estado punitivo também se reorganiza – claro, com suas singularidades – no Brasil, reproduzindo as ofensivas da lógica neoliberal. São exemplos clássicos de genocídios operados pelo poder estatal as chacinas da Candelária e Vigário Geral¹⁵, no Rio de Janeiro, e a matança ocorrida no centro de detenção Carandiru¹⁶, em São Paulo.

Se, por um lado, os meios de comunicação justificavam o processo de criminalização da pobreza e, por extensão, das práticas culturais periféricas, como o *funk*, eles davam força à tendência de naturalização da guerra operada pelo Estado punitivo. Por outro lado, a canção “Rap das armas”, como salientamos, apresentava outro ponto de vista, “o do favelado”. Enquanto as operações militares nos morros cariocas e os noticiários alimentavam um cotidiano de guerra, transformando a “favela perigosa, [em] lugar ruim de se morar”¹⁷, a vida nessas comunidades era cada dia mais perversa, e, diante disso, como relatam os MCs Júnior e Leonardo, as “pessoas compram armas, cartuchos de munição/ se sentindo protegidas com a arma na mão”.¹⁸

A fala do coronel e chefe de gabinete do comando-geral da Polícia Militar, Íbis Pereira, que figura na coletânea de artigos *Bala perdida*, some-se a essas reflexões. Ele admite que

*há trinta anos, ao menos, pelotões de servidores públicos armados, em sua maioria jovens negros pobres (26 anos de idade em média), são empurrados para dentro de bairros pobres – onde os aguardam outros jovens igualmente pobres e majoritariamente negros –, num esforço irracional para reduzir um comércio que o vazio do mundo contemporâneo só faz ampliar. A letalidade policial é incompreensível, desconsiderada essa sintonia entre o ideário da militarização da segurança pública e a representação coletiva do criminoso como um inimigo a ser varrido a canhonadas, fruto de um autoritarismo ancestral e socialmente admitido.*¹⁹

O relato demonstra a estupidez desse tipo de esforço para solucionar questões sociais de fundo histórico, próprias de um país forjado culturalmente pelas relações escravocratas e comandado por oligarquias autoritárias. Nesse cenário, a operação cirúrgica, aconselhada pelos entusiastas do neoliberalismo, agravou a hemorragia, causando o descontrole da violência e da guerra cotidiana. O forte poder financeiro e organizacional das facções criminosas instaladas nas periferias das grandes cidades, bem como o Estado beligerante reforçado com o investimento público no fortalecimento militar das polícias, se afirmaram no desenrolar das políticas neoliberais. Tais fatos, desde então, no final do século XX, assumiram o papel de vetores de produção de subjetividades nas favelas do país²⁰, como podemos conferir em “Rap das armas”.

As *performances* do *funk*, nesse contexto, são expressões culturais que narram, ao mesmo tempo em que organizam, as experiências e os sentimentos pulsantes nas “quebradas” e evidenciam igualmente como agem os jogos discursivos da máquina de guerra do capitalismo contemporâneo. Os territórios e os sujeitos foram minados, como veremos a seguir, por discursos que privilegiam o consumismo e a guerra. Antes, contudo, vamos descortinar a relação entre a indústria fonográfica da época e o *funk* para compreender as mediações e tensões que emprestam significados a essa prática cultural.

¹⁵ Ambos os episódios aconteceram em 1993. A chacina da Candelária foi um massacre em que se registraram oito mortes de jovens moradores de ruas por polícias militares. A chacina de Vigário Geral, por sua vez, redundou na morte de moradores dessa favela na Zona Norte do Rio por um grupo de extermínio do qual participavam polícias militares.

¹⁶ O massacre da Casa de Detenção de São Paulo, o Carandiru, ocorreu em 1992 e deixou 111 mortos. O conflito decorreu de uma tentativa de contenção de uma rebelião no presídio e se converteu em um dos maiores derramamentos de sangue no país.

¹⁷ “Rap das armas”, *op. cit.*

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ PEREIRA, Íbis. Os lírios não nascem da lei. In: KUCINSKI, Bernardo *et al.* *Bala perdida: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação*. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 43.

²⁰ Minha compreensão sobre processos de subjetivação se apoia nas ideias sustentadas por Guattari, para quem “os dispositivos de produção de subjetividade podem existir em escala de megalópoles assim como em escala dos jogos de linguagem de um indivíduo”. E ele entende que “para apreender os recursos íntimos dessa produção – essas rupturas de sentido autofundadoras de existência –, a poesia, atualmente, talvez tenha mais a nos ensinar do que as ciências econômicas, as ciências humanas e a psicanálise reunidas!”. GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 33.

²¹ HERSCHMANN, Micael. Na trilha do Brasil contemporâneo. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop – globalização, violência e estilo musical*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 73.

²² Entrevista com Leonardo em ESSINGER, Sílvio, *op. cit.*, p. 147.

²³ *Idem*, p. 148.

²⁴ CALADO, Carlos. “Gatinhas” e “moleques” tentam estourar em 90. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 jan. 1990.

No meio da guerra, no interior das favelas, o funk (in)surge

O funk, concebido no interior dos bailes de favelas na “cidade maravilhosa”, apesar de vítima de estigmas, tal qual os ouvintes e criadores desse ritmo, fomentou uma visão particular das transformações verificadas na sociedade brasileira e, em especial, nos morros do Rio de Janeiro. Sobre isso, Herschmann, em seu trabalho sobre as culturas periféricas relacionadas ao funk e ao hip-hop nos anos 90, considera que “a cultura funk toma como referência o universo social das galeras das favelas e subúrbios da cidade. Nela, não só se retrata a vida miserável desses indivíduos, mas questões existenciais básicas como amor, religião e amizade são tematizadas. Ou seja, retrata-se a falência de uma estrutura social com suas tensões constantemente presentes e, principalmente, atesta-se a preocupação com a realização imediata de desejos e demandas simples desses agentes sociais”.²¹

As reflexões de Herschmann se confirmam quando olhamos novamente para os relatos registrados em *Batidão: uma história do funk*, de Sílvio Essinger. Júnior e Leonardo, compositores do “Rap das armas”, por exemplo, são parte de uma relação conflituosa em que o pai, desempregado e alcoólatra, abandonou a companheira com filhos pequenos, colocando-a nas estatísticas das mães solteiras com baixa escolaridade e com poucas condições de manter a família. Daí que, desde jovens, eles trabalharam em empregos de baixa remuneração – alguns exemplos citados no referido livro são: *office-boy*, atendente de peixaria, de lanchonete e de bancas de jornal. A situação precária se agravava devido à deficiência de Leonardo na região do fêmur, algo que o obrigou a se submeter a diversas cirurgias durante a adolescência. Submersos nessa realidade e vivendo na favela da Rocinha, Leonardo conta que, “se para [Gilberto] Gil a Bahia deu régua e compasso, para a gente a Rocinha deu uma papelaria inteira [e] tudo que a gente sempre fez de música foi utilizando esse universo da favela mesmo, esse tumulto que é morar dentro de uma favela. Um tumulto que é cada vez maior, porque não existe lugar que cresça mais do que a favela.”²²

O ambiente tumultuado, resultado dos aglomerados de moradias, de comércios, de ruas e vielas da Rocinha, montou, de fato, o quadro de umas tantas desagradáveis experiências vivenciadas e transpostas para o campo da criação musical. Inseridos nesse universo, Júnior e Leonardo, usam dos recursos composicionais do *rapping* para ilustrar o dia a dia de jovens de um bairro pobre cujas principais características são as “enchentes, a língua negra que tem na praia [poluição], o problema do bandido precoce e do poder paralelo”.²³ Abastecem-se, portanto, de outras fontes para alimentar uma visão contrastante de uma cidade que ostenta exuberância e variados estilos de riqueza.

A paisagem desenhada pelos irmãos, a despeito de destacar desgostos dos moradores das regiões empobrecidas da urbe, chamou a atenção de empresários do ramo musical, haja vista que naqueles anos a indústria fonográfica interessava-se por novos gêneros que embalassem a juventude do país. Como explicava Carlos Calado no texto “‘Gatinhas’ e ‘moleques’ tentam estourar em 90”²⁴, ficavam implícitas determinadas estratégias assumidas pelas gravadoras para ampliar seu mercado e fomentar as novas tendências que então despontavam. De acordo com esse jornalista, os cantores da MPB que dialogassem com o universo pop, principalmente o norte-americano, e os ritmos embalados pelas periferias das grandes cidades se tornariam alvos prediletos dos produtores e gravadoras na última década do século XX. Isso entra em linha de sintonia com as constatações

da socióloga Márcia Tosta Dias, ao pontuar que “se observa nesse final de século a definitiva fragmentação do processo produtivo na grande indústria fonográfica”, quando “a grande empresa passa, em algumas situações, a buscar artistas com seus discos já prontos, terceirizando mesmo a concepção do produto, limitando-se a distribuí-lo”.²⁵

Ora, o disco *De baile em baile*, dos MCs Júnior e Leonardo, surgiu nesse momento, sendo gravado e produzido pelo DJ Marlboro, o qual circulava, naqueles anos, no circuito da indústria da música e dos bailes *funks*. Não por acaso, a dupla de MCs conseguiu gravar seu primeiro e único LP, lançado pela Sony, em 1995, no estúdio Afegan. Ele representou um marco no mundo *funk*. Venderam-se 70 mil cópias, o que rendeu aos músicos reconhecimento artísticos, fama, dinheiro, apresentação em programas de televisão e aparecimento em reportagens de canais nacionais e internacionais.

Seguindo os rastros dos documentos, é possível detectar certas apropriações das práticas culturais que pulsavam nas favelas do Rio de Janeiro, bem como a maneira pela qual os jovens da periferia utilizavam os produtos que circulavam pelos fluxos da cultura mundializada. Os conflitos cotidianos e as provocações estéticas fomentadas pelos signos globalizados são contemporizadas na capa do LP. A fotocolagem da imagem das favelas cariocas – um território especial para aqueles sujeitos – sobrepõe-se, como podemos perceber nos cantos inferior esquerdo e superior direito, ao mapa do Rio de Janeiro. Tal fotomontagem ilustra a hibridização de elementos da cultura consumista, códigos do *hip-hop* norte-americano²⁶ e fórmulas das culturas populares presentes nos morros cariocas. As roupas largas, a limusine e as batidas que conduzem as canções do LP remetem aos diálogos e recriações de signos do *hip-hop* das periferias nova-iorquinas e da sociedade de consumo de massa que inspiraram essa prática cultural. Em suma, quero destacar com isso que o disco, em seu conjunto, apresenta as partituras sonoras e visuais que compõem a cultura *funk* no Brasil. Afinal, ele mostra os usos daquilo que era veiculado pelos meios de comunicação de massa e das práticas enraizadas nas comunidades pobres do Rio de Janeiro. Sem falar que o LP, por si só, também ilumina as formas como a indústria fonográfica fomentou as práticas culturais periféricas.



Figura 1. Capa do LP *De baile em baile*. 1995.

Por isso tudo, os MCs Júnior e Leonardo aparecem, em *De baile em baile*, surfando entre os símbolos globalizados. Eles pinçavam, como os de-

²⁵ DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 21.

²⁶ A título de comparação, ver as capas do consagrado grupo nova-iorquino de *hip-hop* Run DMC.

²⁷ A autora frisa que as estratégias dessa guerra estão direcionadas aos “desprovidos de poder, como os vendedores de drogas do varejo das favelas do Rio de Janeiro, demonizados como ‘traficantes’, ou aqueles que a eles se assemelham, pela cor da pele, pelas mesmas condições de pobreza e marginalização, pelo local de moradia que, conforme o paradigma bélico, não deve ser policiado como os demais locais de moradia, mas sim militarmente ‘conquistado’ e ocupado”. KARAM, Maria Lucia. *Violência, militarização e guerra às drogas*. In: KUCINSKI, Bernardo *et al.*, *op. cit.*, p. 36 e 37.

²⁸ Para um aprofundamento dessas questões, vale a pena a leitura de VIANNA, Hermano. O funk como símbolo de violência carioca. In: VELHO, Gilberto e ALVITO, Marcos (orgs.). *Cidadania e violência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ e Editora FGV, 2000. MENDONÇA, Vanderlei Cristo. *Impactos do funk na vida dos funkeiros: reconhecimento na interação intragrupo; estigmatização e discriminação na relação extragrupo*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – CCHN-UFES, Vitória, 2012, e FACINA, Adriana. “Não me bate, doutor”: funk e criminalização da pobreza. V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult), Salvador, 2009.

²⁹ A produção de um discurso sobre o funkeiro como criminoso e sua relação com os arrastões nas praias do Rio de Janeiro foram problematizadas por YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. No capítulo A funkificação do Rio, em particular, o autor analisa como o poder público e os jovens da periferia usaram da cultura funk como ferramenta para a construção de políticas públicas nas favelas cariocas.

³⁰ LOPES, Adriana Carvalho. *Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto/Faperj, 2011, p. 50.

³¹ WACQUANT. Loïc, *op. cit.*, p. 11.

mais artistas do gênero, sonoridades, poesias e códigos estéticos do *hip-hop* e das marcas transnacionais para, a partir desses materiais, darem vazão às suas *performances* circunscritas à realidade brasileira. Em conexão com outras culturas, vislumbrando o consumo, vivendo na favela da Rocinha e curtindo, de baile em baile, as demais comunidades do Rio, os MCs Júnior e Leonardo narram suas experiências sob o cenário contraditório do Rio de Janeiro na década de 1990. Uma metrópole cosmopolita sitiada, integrada e dividida, convivendo com o máximo do luxo e da pobreza. Eles, como o jovem Francisco, que emprestou sua história para os documentaristas João Moreira Salles e Kátia Lund, cantam, por intermédio de um gênero musical híbrido – forjado entre os conflitos instaurados nas comunidades pobres e o processo de mundialização cultural – as guerras particulares existentes nas favelas cariocas.

Convém pontuar, no entanto, que, se por um lado, o *funk* abriu brechas – obviamente com filtros e mediações – na indústria cultural devido seu potencial mercadológico, por outro lado, desde os anos 1990, meninos e meninas pobres da periferia, participantes da cultura *funk*, foram estigmatizados pelos meios de comunicação e ficaram sob a alça de mira do Estado punitivo que ganhava outros contornos com os avanços de políticas neoliberais na sociedade brasileira. Essa foi igualmente uma época de intensificação das operações de “guerra às drogas”, nas quais o inimigo número 1, como bem alerta Maria Lucia Karam, era e continua sendo o pobre negro(a) marginalizado(a).²⁷ Essa atmosfera bélica propiciou permanentes conflitos com a polícia, brigas e prisões em bailes, além de proibição das festas e músicas *funk*.²⁸ Desde então, a mídia contribuiu para sedimentar a imagem que relacionava os funkeiros aos arrastões²⁹ nas praias cariocas, no começo dos anos 1990, e depois, no decorrer da mesma década, com as facções criminosas nas favelas do Rio de Janeiro e São Paulo. Lopes, ao resumir a construção do discurso que estigmatiza a cultura *funk*, denuncia que

*essa prática musical será responsabilizada pela gravidez de adolescentes, pela disseminação do vírus HIV entre jovens, como também será o palco da morte do jornalista da Rede Globo, Tim Lopes. Seus artistas serão divididos e classificados entre aqueles que cantam o “funk do bem” e os que cantam o “funk do mal” – músicas chamadas de “proibições” que fariam apologia ao tráfico. E, por fim, o funk fechará a primeira década do século [XXI] como sendo o palco das transgressões de ídolos nacionais – famosos jogadores do futebol brasileiro.*³⁰

Os resultados dessas ações eram similares àqueles que Wacquant verificou nos anos de 1980 e 1990 nos EUA. Para ele, o encontro das políticas neoliberais e as imagens demonizadas difundidas pelos meios de comunicação contra as classes populares “formaram uma combinação estrutural e discursiva em que cada elemento reforça o outro e ambos servem para legitimar políticas públicas de abandono urbano e contenção penal”.³¹

Em que pesem os estigmas, os jovens da periferia, atentos aos horizontes de expectativas criados e ampliados pelo circuito *funk*, que crescia nos rincões do Rio de Janeiro e outros cantos do país, se agarraram a essa prática cultural.³² A eclosão das equipes de som naqueles anos, as quais, em sua grande maioria, já promoviam os bailes *black* na década de 1980, ocorreu em concomitância com o desenvolvimento da rede de artistas,

empresários e financiadores que articulavam e garantiam a infraestrutura de eventos do gênero, realizados semanalmente nas mais diversas partes do Rio de Janeiro.³³

Na cidade sitiada “a vizinhança dessa massa já diz que não aguenta”

Saindo da Rocinha, distanciando-nos da Pedra da Gávea, encontramos a Cidade de Deus, outro celeiro do *funk* nos anos 1990. Ai, além de moradores expulsos da região central do Rio de Janeiro, vítimas de enchentes, de deslizamentos e do rearranjo urbano favorável a interesses econômicos, jovens organizavam festas embaladas pelas batidas do *volt mix* e do *Miammi bass*. Entre os bailarinos, os MCs e os DJs que se destacaram nos bailes, a dupla Cidinho e Doca foi uma das responsáveis por colocar a Cidade de Deus no mapa do circuito *funk* carioca. Tanto quanto seus contemporâneos Júnior e Leonardo, os irmãos Cidinho e Doca protagonizaram o desenvolvimento do *funk* no país e puseram a boca no mundo para cantar os sentimentos gerados pelas experiências de exclusão social. A canção “Rap da Cidade de Deus” expressa as estratégias eram eles mobilizavam em suas *performances*.

*Sou MC Cidinho e estou pedindo clemência
E pergunto por que tanta violência?
É.
Já que geram tantas mortes e ninguém se toca
Me apresento, eu sou MC Doca
Cidade de Deus é o maior barato
E te pergunta, brigar pra quê? Pra quê?
Se você for lá uma vezinha só.
É.
Você nunca mais vai esquecer.
Vamos lá!
[...]
Venho pedindo nesse rap então
Liberdade, paz e amor no coração
Divertindo (é) e animando
Toda essa massa funkeira no salão
Falamos de quem?
Falamos da Cidade de Deus porque é uma área difamada
E viemos dar um alô a toda rapaziada
Sem essa de inimigo, sem essa de alemão
Vamos juntar as forças, pois somos irmãos³⁴*

A composição foi feita no começo da década de 1990 para disputar um concurso organizado pela equipe de som Furacão 2000, do empresário Rômulo Costa, então um dos maiores financiadores desse ramo musical. A prática de bailes que optassem por competições musicais entre MCs buscava ainda frente à disseminação de festas cujo intuito era o confronto físico de grupos rivais. Refiro-me aos “bailes de corredores”, que, para além das potentes caixas de som, faziam os salões tremerem sob socos e ponta pés trocados entre jovens de “galeras rivais”. Herschmann, em suas anotações etnográficas, esmiuçou as cenas desses espaços:

³² O fenômeno da cultura *funk* adquiriu grandes proporções nas décadas de 1990 e 2000, a ponto de se comparar artistas do meio *funk* com os jogadores de futebol que tinham a mesma origem social e que conquistaram fama e dinheiro. Para uma reflexão mais pormenorizada sobre o assunto, ver TROTTA, Felipe e ROXO, Marco. O gosto musical de Neymar: pagode, funk, sertanejo e o imaginário do popular bem-sucedido. *Ecopós*, v. 17, n. 3, Rio de Janeiro, 2014.

³³ Segundo jornais da época, “o ritmo [que] já era uma próspera indústria musical, capaz de promover pelo menos 300 bailes por fim de semana, agora apresenta-se como um filão ainda mais tentador. Uma indústria que mobiliza um público estimado em mais de 1,5 milhão de consumidores tem nuances que não se expressam só em manchetes policiais”. PAIVA, Anabela. Abalou! Funk se transforma em império comandado por um ex-favelado e um DJ precoce”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jun. 1995, p. 5.

³⁴ “Rap da Cidade de Deus”. MCs Cidinho e Doca. CD *Eu só quero ser feliz*. Rio de Janeiro: Spotlight Records, 1995.

³⁵ HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005, p. 136 e 137.

³⁶ Herschmann relata que, numa ocasião, “entrando no Clube, dei de cara com um pátio enorme (que devia comportar aproximadamente 5 mil pessoas), com quatro bares, banheiros, pipoqueiros, sorveteiros. Lá dentro do ginásio ficava o DJ com a muralha tradicional de equipamentos de som e luz”. *Idem, ibidem*, p. 134.

³⁷ “Rap da Cidade de Deus”, *op. cit.*

³⁸ HERSCHMANN, Micael, *op. cit.*, p. 134.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 136.

*feitas as apresentações, e sob a batuta do DJ e dos seguranças que controlavam o clima de excitação e o ritmo do embate, iniciava-se esse estranho jogo, mistura de kickboxing com capoeira, no qual o objetivo é bater nas galeras postadas do outro lado. Os seguranças são uma espécie de juízes, mediadores do combate, e procuram evitar que qualquer dos meninos seja arrastado para o território das galeras rivais, fato que vi lamentavelmente acontecer uma vez naquele baile. Por isso, todos têm o cuidado de lutar enganchados uns nos outros. Neste jogo em que a violência é ritualizada, cada um dos membros precisa do apoio da sua galera. Há fortes laços de solidariedade, companheirismo, permeando a conduta destes grupos. É impressionante como não há ódio nos olhares destes “jovens guerreiros”, mas uma grande satisfação ou um ar de deboche ao extravasar a agressividade. Pude notar que, quanto mais compacta e mais destemida é a galera, mais respeito ela impõem no baile.*³⁵

Evidentemente, o ritual, na maioria das vezes, extrapolava os acordos tácitos, haja vista que esses bailes reuniam nada menos do que entre 1 mil e 5 mil pessoas.³⁶ Tais confrontos chegaram a causar muitas mortes e, à medida que se propagavam pela cidade, contribuíam, de certa forma, para a criminalização do funk. Lembremos também que, por esses anos, as principais facções instaladas nos morros cariocas, Comando Vermelho e Terceiro Comando, estavam ganhando dimensões jamais vistas no país. O alerta registrado na canção, por exemplo, permite entrever os perigos das orientações dessas organizações: “E viemos dar um alô a toda rapaziada/sem essa de inimigo, sem essa de alemão/ vamos juntar as forças, pois somos irmãos”.³⁷ Dia a após dia, jovens eram recrutados para comporem as linhas de frente dessas facções. Assim, os adolescentes de comunidades pobres tinham como vetores de subjetivação as organizações que financiavam o tráfico de drogas.

Herschmann, entretanto, acredita, com base em um de seus interlocutores, que os confrontos “não têm necessariamente relação com algum tipo de filiação às grandes organizações criminosas da cidade”.³⁸ Conforme suas anotações sobre os “bailes de corredores”,

*não necessariamente fica o Terceiro Comando de um lado e o Comando Vermelho do outro, nos bailes. Segundo um líder de galera, conhecido como Moreno, a “rapaziada acha graça em dizer que está com o CV ou o TC, mas a maioria é trabalhador mesmo”. Ou seja, a principal motivação deles no baile, como bem lembra o refrão de um rap bem conhecido na cidade, “é se divertir com seu alemão” (ou melhor, “nós e os alemão vamos nos divertir”). O importante é gozar e bater na turma rival que mora numa área frequentemente localizada próxima à sua.*³⁹

Seria inocência pensar que as organizações que controlavam o tráfico e estivessem ausentes nesses encontros; tais pulsões violentas exprimiam uma situação real encarnada nas favelas do Rio de Janeiro. Os “bailes de corredor” eram a extensão do ambiente belicoso que dominava as comunidades pobres. No contexto dos bailes havia – e nisso estou de acordo com Herschmann – uma ritualização e o mínimo de controle da violência, mas o impulso direcionado para a eliminação do rival era retroalimentado diariamente pelas facções que cresciam no interior das favelas e pelo aparato militar que contaminava esses territórios urbanos.

No mesmo lugar em que Herschmann realizou sua pesquisa, no baile do Country de Jacarepaguá, ou da Praça Seca, como era popularmente conhecido, a dupla de MCs Cidinho e Doca se inspirou para produzir e fazer



o lançamento, durante o concurso de MCs, de “Rap da Cidade de Deus”. Cidinho relembra que “era uma época em que tinha brigas nos bailes, um época de confusão, então fizemos esse rap pedindo a paz em todos os bailes”.⁴⁰ Esses artistas demonstraram que, apesar da criminalização dos bailes promovida pela grande mídia em conjunto com o Estado punitivo e dos problemas vivenciados no interior do universo *funk*, a resposta, ou melhor, a criação de novas alternativas a esse processo foi articulada no seio da própria cultura. Yúdice, atento a essas questões, pontua que os “funkeiros não precisam que os críticos lhe digam como sua realidade social é estruturada; eles sabem disso muito bem e fazem uso desse conhecimento para promover seus próprios fins. [...] Poderíamos chamar de “reconversão cultural” aquilo que os funkeiros realizam. Esse tipo de mapeamento do conhecimento é uma questão mais prática do que epistemológica”.⁴¹

A segunda versão da canção “Rap das armas”, feita pelos MCs Cidinho e Doca, tomando como ponto de partida a composição dos irmãos Júnior e Leonardo e a produção rítmica criada por DJ Marlboro, nos recoloca a problemáticas levantada por Yúdice. A *performance* dos MCs da Cidade de Deus procedeu a uma releitura da música que, em sua versão inicial, investia no duplo sentido ao pedir “paz, justiça e liberdade”. A nova gravação foi lançada em meados de 1994 e, logo em seguida, criminalizada pelos órgãos da polícia do Rio de Janeiro. A censura, mais uma vez, se deveu às alusões ao poder do Comando Vermelho. Ludemir, ao escrever a história da composição, conta que a “remixagem da letra feita pela dupla Cidinho e Doca, [...] a partir do onomatopeico refrão ‘paparâ, paparâ, paparâ, clack bum’ o transformou no maior proibidão de todos os tempos, com rimas tão poderosas quanto as armas a que aludia para descrever a interminável guerra de facções do Rio de Janeiro”.⁴²

Os MCs Cidinho e Doca retrabalharam a canção, atualizaram alguns dos seus sentidos e agregaram mais elementos para representar o estado de sítio imperante na cidade:

*Morro do Dendê é ruim de invadir
Nóis, com os alemão, vamos se divertir
Porque no Dendê tô te dizer como é que é
Aqui não tem mole nem pra DRE
Pra subir aqui no morro até a Bope treme
Não tem mole pro exército civil, nem pra PM
Eu dou o maior conceito para os amigos meus
Mas morro do Dendê também é terra de Deus.*⁴³

Há suspeitas de que a referência ao Morro do Dendê se relacione à presença do Comando Vermelho na região. Talvez a canção tenha sido “encomendada” por algum morador, ou grupo de pessoas, envolvido com as questões debatidas na letra e que fosse capaz de financiar a produção daquele *funk* – algo muito comum na cena. Independentemente disso, subsistia o diálogo dessa gravação do “Rap das armas” com as experiências e expectativas dos jovens das comunidades pobres de outras regiões. Não por acaso a dupla ganhou notoriedade no circuito *funk* com essa (re) composição. A versão, proibida logo após sua divulgação, dava ênfase aos conflitos entre as facções do Rio de Janeiro e os aparatos de guerra organizados pelo poder militar estatal.

No caso, a semelhança com a recomposição realizada por Francisco,

⁴⁰ Entrevista com Cidinho em ESSINGER, Sílvia, *op. cit.*, p. 143.

⁴¹ YÚDICE, George. A funkificação do Rio. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90*, *op. cit.*, p. 73.

⁴² LUDEMIR, Julio. *101 funks que você tem que ouvir antes de morrer*. Rio de Janeiro: Areoplane, 2013, p. 122.

⁴³ “Rap das armas”. MCs Cidinho e Doca, s./ind., 1994.

⁴⁴ No filme *Tropa de Elite*, tal dança continua, e o *funk* serve como fundo musical à força tática dos justiceiros do comando especial da PM carioca, o Bope. *Tropa de Elite 1*, de 2007, e *Tropa de Elite 2*, de 2010, dirigidos por José Padilha, retratam a vida de um comandante das operações do Bope. Ambos os longas se preocupam com os conflitos entre as facções e as forças policiais nas favelas, mas partindo de um outro ponto de vista, o do Estado.

⁴⁵ “Rap das armas”. MCs Cidinho e Doca, *op. cit.*

⁴⁶ GRAHAM, Stephen. *Cidades sitiadas: o novo urbanismo militar*. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 41.

documentada por João Moreira Salles e Katia Lud e mencionada no início deste artigo, não é mera coincidência. O garoto e os cineastas em sua narrativa promoveram uma espécie de dança dos sentidos ao incorporarem novos elementos à música original.⁴⁴ Na produção dos MCs Cidinho e Doca também foram narradas as estratégias assumidas pelos jovens frente ao conflito nas favelas. A letra mostra as movimentações de grupos armados nesses espaços. O linguajar recorda as ordens de defesa e ataque no campo de guerra. Além disso, são explicitados alguns dos armamentos usados ou, pelo menos, desejados pelas facções na guerra cotidiana. É abordada ainda a maneira pela qual esses instrumentos são incorporados por garotos que trabalham para o tráfico de droga. Cria-se, assim, uma imagem perturbadora, em que corpos se misturam a máquinas de guerra. Mãos, braços e cabeças se convertem, nesse mundo belicoso, em componentes de engenharias criadas para matar. Senão vejamos:

*Vem um de AR-15 e outro de 12 na mão
Vem mais dois de pistola e outro com 2 oitão.
Um vai de URU na frente, escoltando o camburão
Tem mais dois na retaguarda, mas tão de Glock na mão
Amigos que eu não esqueço, nem deixo pra depois*

*Lá vêm dois irmãozinhos de 762
Dando tiro pro alto só pra fazer teste
De INA-Ingratek, Pisto-UZI ou de Winchester
É que eles são bandido ruim, e ninguém trabalha
De AK-47 e na outra mão a metralha*

*Esse rap é maneiro, eu digo pra vocês
Quem é aqueles cara de M-16
A vizinhança dessa massa já diz que não aguenta
Nas entradas da favela já tem ponto 50*

*E se tu toma um pá, será que você grita
Seja de ponto 50 ou então de ponto 30
Mas se for alemão eu não deixo pra amanhã
Acabo com o safado, dou-lhe um tiro de Pazã*

*Porque esses alemão são tudo safado
Vem de garrucha velha, dá dois tiro e sai voado
E se não for de revólver eu quebro na porrada
E finalizo o rap detonando de granada⁴⁵*

Novamente, como na antiga versão do “Rap das armas”, o *volt mix* fornecia a base rítmica da canção. Entre graves e *loops*, os dois MCS nos inserem no estado de sítio vivenciado nos morros cariocas. Tal *performance* se configura, concretamente, como uma manifestação do urbanismo militar que, como indica Graham, se “imiscuía a filões militarizados da cultura popular, urbana, eletrônica e material”.⁴⁶ Quer dizer, os símbolos e os materiais usados em grandes conflitos armamentistas passaram a compor, na década de 1990, determinadas manifestações populares, que conviviam e assimilavam as formas da guerra. Estávamos diante das primeiras expressões sonoras produzidas pelo “urbicídio”, ou melhor, pelo

genocídio urbano, implementado pelo “urbanismo militar”⁴⁷ orquestrado pelas políticas neoliberais no Brasil.

As cenas descritas pelas músicas *funk* trazem o cheiro de sangue, o som de armas e os gemidos daqueles que são parte da tragédia urbana que se abate sobre o país. As canções analisadas confirmam a ideia de que “o funk carioca é uma estratégia de sobrevivência”, pois “ele se alimenta do genocídio nosso de cada dia”.⁴⁸ À medida que o estado de sítio compõe o cotidiano das favelas das principais cidades brasileiras, o *funk* continua noticiando as guerras particulares que eclodem nos rincões empobrecidos das urbes.

Artigo recebido em fevereiro de 2018. Aprovado em maio de 2018.

⁴⁷ Conceito trabalhado por GRAHAM. Ver *idem*, *ibidem*.

⁴⁸ PALOMBINI, Carlos. *Notas sobre o funk*. Disponível em <<http://www.proibidao.org/notas-sobre-o-funk/>>. Acesso em 13 nov. 2014.