

O Imaginário do Funk: A classificação de uma neocultura

Imaginarium of the Brazilian Funk: The Classification of a neoculture

Nikolas Biscaro Artioli

Escola de Comunicação – Bacharelado em Publicidade e Propaganda

nikolas.biscaro@hotmail.com

Resumo. Paul Ricoeur propõe que a jornada interpretativa seja feita com o espírito do viajante, o olhar do geógrafo e a criação do romancista, e é a isto que nos propomos: viajar pelo universo do Funk, entender seu tópos e tentar traduzir esta manifestação cultural. Fundamentando a análise na compreensão do Imaginário segundo Gilbert Durand, estudado diacronicamente, serão feitas junções dos pensamentos pré-estabelecidos nas obras (vide referências) para justificar as conclusões das teorias criadas, originalmente, a partir do estudo de diversas letras, videoclipes, entrevistas de fontes secundárias e pesquisas sociológicas já realizadas com o tema.

Palavras-chave: Funk; Imaginário; manifestação cultural; teorias.

Abstract. *Paul Ricoeur proposes that the interpretative journey must be done with the spirit of the traveler, the look of the geographer and the creation of the novelist, and that's what we set out to achieve: travel through the Funk's universe, understand its tópos, and try to translate this cultural manifestation. Underpinning the analysis into the comprehension of the Imaginarium according to Gilbert Durand, diachronically studied, will be done junctions of the predetermined thoughts in the works (see references), to justify the conclusions of the theories, originally created from the study of several lyrics, video clips, secondary source interviews and sociological researches with the theme.*

Key words: *Funk; Imaginarium; cultural manifestation; theories.*

Iniciação - Revista de Iniciação Científica, Tecnológica e Artística
Edição Temática em Cultura e Comportamento
Vol. 7 Nº 6 – (Novembro) de 2019, São Paulo: Centro Universitário Senac
ISSN 2179-474X

Portal da revista: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistainiciacao/>
E-mail: revistaic@sp.senac.br

Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial-SemDerivações 4.0 Internacional 

1. INTRODUÇÃO

Sem desconsiderar qualquer análise histórica do Movimento Funk realizada anteriormente, o trabalho propõe, através de uma análise cronológica um pouco mais circunscrita, provar que o estilo musical foi construído através de movimentos de tensão e relaxamento necessários para o suporte Imaginário que o cerca. Da mesma forma, fornecer análises imagéticas complementares utilizando como instrumento de análise as teorias do Imaginário de Gilbert Durand (2012). Entender essa dinâmica tensional e o resultado dessas tensões na construção lírica do movimento faz com que engendremos um escopo mais claro ao redor do nascimento do Funk, da maneira como ele se metamorfoseou para sobreviver ao longo de sua história e como tornou-se o movimento musical, cultural e social que é hoje. Nos apoiando em análises sociológicas e comportamentais realizadas principalmente por Hermano Viana (2014) e, historicamente nos debruçando sobre o relato de Silvio Essinger (2005), buscamos reforçar os alicerces culturais desse movimento genuinamente brasileiro e salientar suas nuances simbólicas fundamentais.

Sempre após um evento de tensão, marcado por ocorridos brutais em bailes Funk ou em suas proximidades, divulgados na grande mídia, acontecem renovações emocionais, ou relaxamentos, pela mudança do discurso do Funk; maneira consciente ou não de reparar o repertório recém afetado no desenvolvimento do estilo. Basicamente, o Funk se "machucava" na concepção geral e, em seguida, em uma tentativa de recuperar-se da pancada, precisava aparecer com discursos que serviriam como eufemismo para a situação do movimento. Por meio de piadas de baixo calão ou MCs com discursos efêmeros, criam-se espécies de subcategorias de diversos estilos que desviam o foco da tensão e atestam sua sobrevivência: Melô, Melody e Proibidão, por exemplo.

A grande maioria das categorias musicais do Funk utilizaram-se, em sua construção lírica, demasiadamente do baixo calão, da obscenidade, da hostilidade, sempre com uma roupagem chistosa. Em suma, artifícios do humor. Segundo Freud,

O humor pode ser compreendido como a mais elevada dessas operações defensivas. Ele se recusa a subtrair à atenção consciente o conteúdo de representação ligado ao afeto doloroso, como faz a repressão, e supera assim o automatismo da defesa; ele faz isso encontrando os meios para retirar a energia da liberação de desprazer já mobilizada e, pela descarga, transformar essa última em prazer (2017 p. 331).

Não se pense que os "Funkeiros" se utilizem do chiste como instrumento de defesa calculado. O desenvolvimento dos estilos junto ao humor foi dado através da experimentação e conclusão de que aquilo realmente era eficaz e funcionava para a perpetuação do estilo para um público que não buscava nada além de um ambiente puramente dionisíaco. Portanto, na época de sua construção, as "reformas", por meio dos diferentes estilos criados, eram condizentes com a lógica que visava desenvolver o Funk e impulsiona-lo para não cair no esquecimento como algo marginalizado.

O Funk carioca nasceu da tensão, foi formado em meio à tensão, e aparentemente está fadado a morrer em meio a ela. Com uma árvore genealógica que questiona os padrões da família tradicional brasileira, composta por pais americanos e brasileiros, negros e em busca de reconhecimento, casados com melodias eletrônicas de vanguarda criadas a partir dos graves da bateria eletrônica TR808 Roland e um ritmo eletrônico curioso intitulado Miami Bass, natural do estado da Flórida (EUA), o movimento Funk se tornou o maior fenômeno de massa brasileiro e, mais tarde, o maior instrumento de gasto de energia e extravasamento presente nas festividades de todas as classes sociais. Para este estudo foi necessário excluir da linha do tempo personalidades importantes e influenciadores

relevantes para a história do Funk, assim como momentos que serviriam somente para alguém que estivesse interessado apenas historicamente no movimento, mas, como foi anteriormente dito, o foco é identificar pontos de tensão e seus relaxamentos relevantes para a construção do Imaginário ao redor do movimento.

Antes de caminhar sozinho, o Funk brasileiro partiu de uma relação simbiótica com o desenvolvimento do movimento Black nos Estados Unidos, se apropriando dos signos e ídolos do Funk e do Soul da década de 1970, como James Brown e Funkadelic, entre outros. Um dos pioneiros envolvidos no processo de gestação antropofágica dos movimentos Black Rio e MPBlack foi Filó (Asfilófilo de Oliveira Filho, 1949-) (cf. ESSINGER, 2005). Posteriormente conhecido como o pai dos MCs, "Dom Filó" foi um artista que, além de inspirar o público jovem em seus bailes, instigava o poder da cultura Black abordando assuntos relacionados à negritude, família, drogas e violência, confirmando a premissa de que o Funk nasce do conflito, um conflito de classes, um conflito de discriminação e segregação social, deglutido por um grande público em busca de reconhecimento, diversão, extravasamento e identidade, que explodiu com seus potentes alto-falantes uma semiosfera inédita na cidade do Rio de Janeiro, deixando seus destroços simbólicos livremente espalhados pela interpretação de seus seguidores ou de quem se disponha a emprestar um sentido qualquer ao movimento.

Paralelamente, nos Estados Unidos, se desenvolvia o break dance. Os DJs e suas técnicas de mixagem, todos fatores-chave que abririam caminho para a criação do "Rhythm'n'Poetry", que mais tarde criariam a resultante principal das batidas do Hip Hop e, é claro, dos "batidões" do Funk carioca. O Rap e o Hip Hop chegaram aos bailes com intensidade na década de 1980. Entretanto, não foram bem aceitos no leito dos bailes Funk. O motivo é que o Funk carioca (nesse período, ainda em formação), surgiu como conceito de extravasamento: "os bailes conseguem essa fidelidade justamente porque são efêmeros, porque neles nada se produz, tudo é puro gasto" (VIANA, 1988, p.136). O Rap já possui uma característica poética marcante, uma mensagem muito mais forte e consciente, que foi rejeitada pelo público dos bailes pelo excessivo tom de protesto. Sendo assim, o Miami Bass foi o caminho a seguir, estilo composto por um discurso que não falava sobre questões sociais e problemas que precisavam ser expostos na época, que surgiu na verdade como uma maneira de se opor ao Rap e seu discurso com caráter de seriedade e conscientização. Então, desde a década de 1980 já era possível salientar características da formação daquilo que o Funk é hoje: um estilo musical que não conseguiu sobreviver ao efêmero. Por mais que muitos tenham conseguido criar discursos contra hegemônicos em essência na sua formação, que expuseram as vidas na comunidade, a violência e a realidade do povo do morro, esse caráter não conseguiu lutar contra a massa que sempre buscou pelo gasto em ambientes propícios ao comportamento frívolo, que eram os bailes Funk.

2. O MEIO E A MENSAGEM

A partir da década de 1980 começa a surgir uma atenção midiática muito forte ao redor dos símbolos criados dentro dos bailes Funk. A questão de destacar a ambientação violenta, as traduções de gírias e a exibição de comportamentos ostentativos vira marco nos jornais da época. De longe, os observadores "do asfalto" adoravam acompanhar esse fenômeno de caráter intocável e exótico, como se observassem uma onça dentro de uma jaula. Se inicia assim a construção de um arquétipo dos ambientes do estilo musical, o mesmo que permanece no imaginário coletivo brasileiro da classe média até os dias de hoje. Quando se referem aos bailes, a associação é rápida: ambientes violentos, sinônimos de confusão, agressividade e perigo: coisa de maloqueiro. Classificamos aqui um marco de tensão na construção imaginária do estilo musical. E, como toda tensão precede um relaxamento, tudo que se produz durante o período posterior à 1982, até 1990, são músicas de caráter satírico, abraçando com força o duplo sentido e a comédia, honrando com louvor o seu

tutor Miami Bass. Surgem os “melôs” e o movimento Booty, que é caracterizado pelo “booty dance”, uma forma de expressão artística que consiste basicamente em mexer o traseiro ao ritmo da música, dando origem à famosa imagem do “popozão” no Brasil, e todos os símbolos recorrentes dos principais movimentos de dança no Funk hoje, com exceção das diversas variações do Passinho, que começou a aparecer no início dos anos 2000 nas comunidades do Rio de Janeiro (PERNICIOTTI, 2018).

A partir de 1990 o estilo tenta assumir uma roupagem um pouco diferente, conduzindo seu fito a questões sociais, que retratam o dia a dia dentro das favelas do Rio de Janeiro, fundamentado pela subcategoria intitulada Funk Consciente: “O Funk não é modismo/ é uma necessidade/ é pra calar os gemidos/ que existem nessa cidade” (OSMAR DA SILVA, 1995).

Em 8 de outubro de 1992 ocorre a grande inauguração de uma modalidade nova de assalto hoje bem conhecida: o arrastão na praia. Mas não em qualquer praia, na praia de Ipanema. Assim, a onça sai da jaula, ou melhor, desce o morro. E aparentemente muitos dos frequentadores dos bailes Funk estavam presentes no ocorrido. A grande mídia logo os identificou, contribuindo com a construção da demonização do Funk no imaginário brasileiro. Fato que, como o leitor já deve ter percebido, indica o segundo momento de principal tensão na história do movimento. Arriscamo-nos a dizer que o arrastão foi produto de uma fortificação da imagem produzida através do Funk e obviamente de um poder paralelo que crescia no Rio na época.

O Funk enaltecia a força contra hegemônica advinda de um poder absoluto dentro do castelo que era o morro para os criminosos da área. A fortificação do narcotráfico e o crescimento das favelas que, segundo dados do IBGE (2000), aumentaram de 384 para 513 entre 1991 e 2000, fizeram com que projetassem o seu combate em uma “zona inimiga”, como uma batalha pela conquista de um poder, “era a tomada de um território ‘inimigo’, feita de maneira virtual e provisória, meio simbólica” (VENTURA, 1993, p.123). Os arrastões permaneceram constantes até o verão de 1994. Após esse período, o reforço do policiamento na orla foi progressivamente reduzindo os incidentes.

Não era mais possível cutucar a onça com segurança. O Funk era o maior movimento cultural de massa do país, e quando não se possui artifícios o suficiente para lutar contra o inimigo, alia-se a ele. Cesar Maia, prefeito do Rio de Janeiro de 1993 a 2009, queria estabelecer o Dia do Funk. O estilo se torna movimento cultural reconhecido pela prefeitura e se inicia uma ostensiva operação para acabar com a violência nos bailes. Nada coincidentemente, em 1995, foram lançados dois programas em emissoras nacionais dedicados ao Funk: Furacão 2000, na CNT, e o Xuxa Park, na Rede Globo. Já haviam ocorrido algumas aparições de MCs em programas televisivos e a música “Feira de Acari” (1990), do MC Batata, teve lugar na trilha sonora da novela “Barriga de Aluguel” (1990-1991), da rede Globo, mas nunca um programa dedicado unicamente ao movimento. O Funk era dado de tamanha grandiosidade que não era mais possível excluir sua relevância cultural: as massas venceram, ou pelo menos tiveram um leve gosto da vitória. O Funk mudou de meio. Os bailes não deixaram de existir, mas o Funk agora pertencia aos grandes meios de comunicação de massa, aliás, ao maior deles: a televisão. O objeto mais adorado da maioria das casas, o santuário, o coração do espaço doméstico, a extensão fantástica da nossa capacidade ocular:

A televisão é um dos mais fascinantes mediadores do imaginário, no sentido em que organiza a vivência dos homens em torno de manifestações de seres invencíveis transcendentais, ao preço de ritos regulados inseridos em ciclos vitais, localizados em espaços protegidos e valorizados (WUNENBURGER, 2007, p. 97).

A observação do fenômeno Funk era novamente disponibilizada para as classes mais altas, com o maior conforto e segurança. No centro de suas casas, o Funk era cultuado. Mas nos atentemos ao que foi dito anteriormente: o Funk mudou de meio, e uma mudança de meio engendra uma mudança na mensagem. Segundo a máxima de Marshall McLuhan (2005, pp. 111-135), "o meio é a mensagem". Isso significa que a mensagem é influenciada completamente pelo meio em que está inserida. Não que a mensagem perca seu valor, mas seu modo é ditado pelo meio: não se é permitido falar na televisão tudo aquilo que é falado nos bailes, que não são mais o único lugar onde se ouve o "batidão". O Funk dá um grande salto nesse período, que talvez seja o impulso mais inerte que poderia dar, um salto que teve como resultante principal apequenar o caráter valoroso do movimento e enobrecer sua categorização como produto. Muitos consideram como período importante, período que alavancou a divulgação do estilo, ajudou em seu desenvolvimento, mas foi na verdade um processo de tornar-se popular ao ponto de perder sua essência. Não categorizamos essência aqui como algo erudito; também não damos extremo valor ao discurso do estilo; porém, o Funk é filho da tensão, nasceu da cultura negra, era o espaço necessário para extravasar todo o sofrimento de um povo reprimido, inferiorizado, julgado e segregado, que encontrou sua representatividade em um estilo musical que englobava um ambiente e um comportamento dionisíaco, que apontava para o excesso, a explosão de uma vontade sobrecarregada e intumescida: "a partir desse sentimento doa-se às coisas, coage-se para que elas extraiam de nós, violenta-las – esse processo se chama idealizar" (NIETZCHE, 1967, p. 69). O Funk perdeu o seu ideal. O Funk foi vendido.

Mas voltemos a 1995, um período ainda próximo das tensões dos arrastões, que foram controlados apenas a partir de 1994. O estilo que mais se adequa a este processo de mudança de meio é o Funk Melody, também conhecido como Charme. O discurso era leve, romântico, fazia a galera de todas as classes sociais dançarem e, o mais importante, dava audiência. Era essa a mensagem, uma mensagem televisiva que não ofendia ninguém, uma mensagem neutra que dava para a classe média o que ela precisava ter sobre o Funk, o relaxamento necessário para todo o trauma que o movimento sofreu até então. Com essa mudança na linha, no discurso e no objetivo do movimento, os oradores também precisaram ser trocados. Afinal, o Funk, com a aderência à reproduzibilidade técnica de sua arte (BENJAMIN, 2000, pp. 221-254) se tornava produto, e era necessário reproduzi-lo em larga escala, não mais com MCs mas, sim, garotos propaganda. Surge uma figura pública carismática, de potencial galanteador e cafajeste, o Latino (Roberto de Souza Rocha, 1973-): "Se ser brega é ser sucesso, me deixa ser brega" (SATO, 2015). Um produto que veio embalado para presente, concretizando a efemeridade necessária à mudança do diálogo até então defendido. Latino trouxe à tona um comportamento muito relevante para o movimento dos mestres de cerimônia até os dias de hoje, o comportamento do trickster. É um comportamento simbolicamente recorrente de um mito medieval: Renart, a raposa. Nos parece de grande importância o seu respaldo para a construção da imagem do MC. Entretanto, para chegarmos ao entendimento pleno de tal recorrência, precisamos primeiro entender o que caracteriza o comportamento trickster, para assim espelha-lo em outras construções de heróis épicos ou trágicos.

Basicamente, quando ao observar a figura de um herói, defrontamo-nos com a questão de deliberarmos sobre se ele é bom ou mau, temos um trickster. Trazendo sua construção um pouco mais próxima de nossa realidade: trata-se de um malandro, um enganador que, na mesma medida de sua falácia, é também cativante.

Tal é o herói Renart, entre admiração e ódio, encarnação de comportamentos que se degradam da inteligência à enganação e traição através da artimanha. Ele é instrumento de heroização da artimanha na cultura medieval e europeia mais do que qualquer outro herói ambíguo (LE GOFF, 2009, p.196).

Robin Hood, de 1973 (dirigido por Reitherman Wolfgang, produzido pelos Estúdios Disney). O clássico paralelo entre roubar dos ricos e dar aos pobres se reflete diretamente na figura do MC, não por se associar a qualquer tipo de ato criminoso, mas pela nítida demonstração de orgulho de todos os mestres de cerimônia no que se refere à sua origem, ao seu leito, ao seu lar. Mesmo cantando em casas de show nos bairros mais nobres, sua intenção publicamente exposta é de dar esperança aos que ainda moram nas favelas através da música e da reafirmação do sucesso e do dinheiro que podem vir a conquistar. Muitos permanecem até morando em suas “quebradas” de origem e fazem questão de demonstrar suas raízes, suas conquistas e melhorias pela comunidade, conquistadas através do dinheiro que curiosamente provém dos mais favorecidos. O MC preza uma imagem de cafajeste, de charlatão, derivada culturalmente do malandro do samba que, por sua vez, é recorrente em seus primórdios de um mito originariamente medieval. E ainda dizem que Funk não é cultura:

Imaginei sorrindo eu tô na favela
Sou Robin Hood, eu mato e morro por ela
Sei que a inveja continua rodeando a gente
Sou sofredor mas tô botando ainda a chapa quente
Eu consegui comprar minha linda XT
O meu Megane e a 1100 tá vindo por aê
(BOY DO CHARME, 2013).

Junto com MC D'Eddy (Edimar Pedro Santana, 1971–), conhecido também como “O Mauricinho do Funk”, que também ganhou reconhecimento nesse período, dentre alguns outros MCs, o Funk Melody, com suas letras fundamentadas no amor e sua batida envolvente, se produziu por um longo período nos pequenos santuários televisivos do Brasil. Segundo Essinger (2005), o Charme, com músicas ingênuas e alegres, conquistou uma parcela significativa da chamada classe média e popularizou ainda mais o Funk.

3. PROIBIDO PROIBIR

Enquanto alguns ganhavam dinheiro com a venda, outros se revoltavam:

Tudo que é veiculado no sentido de formar um consenso pode tanto cumprir esse papel quanto realizar o seu contrário; são as contradições que emergem no campo social, político e cultural que possibilitam retomar a luta hegemônica e formar uma vontade coletiva nacional-popular (SCHLESENER, 2007, p. 60).

O signo da violência volta a marcar o ambiente dos bailes. Em setembro de 1995 ocorre uma grande chacina dentro de um baile no morro do Turano, com hipóteses de ligação com o tráfico de drogas ou demarcação territorial, resultando em dez mortos. “Andar tranquilamente na favela em que eu nasci” (DA SILVA e PEIZOTO, 1995) é uma imagem que nunca esteve tão distante. Na época, o poder do Comando Vermelho, uma associação criminosa surgida nos anos 1970, no presídio fluminense de Ilha Grande, estava tão alto que o comportamento dos habitantes do morro era regido pelo tráfico:

As disputas de território entre o Comando Vermelho, o Terceiro Comando e novas organizações como o Comando Vermelho Jovem e Amigos dos Amigos (ADA) penalizavam a população do asfalto e mais ainda das favelas. Sem a mesma voz ativa que as classes mais altas têm na mídia, os favelados se tornaram reféns desses comandos ao ponto de não poder frequentar as áreas dominadas por facções rivais que dominam suas áreas e mesmo de vestir roupas com cores que as representam (ESSINGER, 2005, p. 233).

E esse domínio social interno esboçou seus contornos no Funk, formando em meados do ano de 1997 o estilo Proibidão, podendo ser o estilo mais complexo analiticamente, por conta de uma grande controvérsia quanto ao seu discurso, que alguns defendem ser veículo ideológico das facções criminosas e outros, inclusive seus próprios oradores, argumentam ser apenas um relato de realidade daquilo que é vivido nas favelas.

Não podemos dizer que o Proibidão exerce uma função de relaxamento, assim como os outros estilos. Sua ambientação por si só não permite essa categorização. A chacina de setembro de 1995, que supostamente seria o evento de tensão que o estilo musical deveria aliviar, na verdade foi um princípio daquilo que se tornaria a voz testemunhal das facções criminosas. Por isso, a atenção que o período demandou dos estudos foi muito maior. É incrível como o movimento que acompanhou o estilo cria uma zona cinza dentro de toda a construção musical. Ao mesmo tempo que dá voz e exaltação máxima ao "herói do morro", ou ao "rei da quebrada", não alivia em nada o cenário de violência que ocorria na época, mas, sim, os alimenta. O "auge do errado", expressão utilizada por Essinger, é quando o Proibidão penetra nos bailes e cria um comportamento mais agressivo de seus espectadores. Surgem os bailes de corredor, ocasiões festivas que se fundamentavam na porradaria, onde a música era secundária, só não era indispensável por controlar o ritmo das brigas. Como muito bem definido por Maurício da Silva Guedes, o baile de corredor:

(...) consistia na divisão do baile em dois "territórios" para que as galeras se confrontassem abertamente. Os Funkeiros de ambos os lados mantinham posição de ataque e pulavam conforme a música. A violência desse confronto aumentava de acordo com o ritmo da música que era controlado pelo DJ. Os dançarinos ficavam com os olhos fixos para agarrar um dos Funkeiros do outro lado do corredor. Quando conseguiam, o "alemão" (o rival) era agredido a socos e pontapés até ser resgatado por seguranças. Valia também pegar do adversário qualquer objeto como troféu (2007, p. 52).

Muitos rumores na época diziam que os bailes eram orquestrados para o recrutamento de novos "soldados" para o reino do tráfico. O que não é na verdade absurdo se analisarmos que aqueles que financiavam, organizavam e escolhiam quem cantava na ocasião eram os próprios traficantes. Basicamente, o Funk e todo o seu movimento se tornaram ferramenta do tráfico. Os Proibidões, muito bem analisados na dissertação de Guedes (2007), eram usados para a exaltação do poder do narcotráfico de cada morro, fortalecimento da identidade de seus membros e afronta aos seus inimigos. Se as demarcações de território ou as punições são exemplares, o contraponto tem de ser a generosidade desmedida, o fruto da ostentação, a largueza: comportamento próprio de sociedades medievais, que esbanjavam fartura, gastando mais do que podiam, para simplesmente reafirmar uma imagem de soberania (cf. LE GOFF, 2005, p. 222). Por isso, os bailes e o suporte que o estado não dá eram as faces entorpecentes que a comunidade precisava dentro da tirania violenta em que viviam os habitantes das favelas.

O Proibidão é a permanência da tensão a partir do encontro das duas vertentes opostas (tensão e relaxamento) que o movimento possuía até então. É aquilo que Gilbert Durand (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, p. 90) chama de *tertium datum*, o terceiro termo, negando a ideia de Aristóteles, de que algo ou é ou não é, excluindo a possibilidade de um terceiro termo (*tertium non datur*). O Proibidão é, portanto, a incidência simultânea de elementos opostos criando um terceiro elemento que surge como produto da harmonia dos contrários, uma *coincidentia oppositorum*. "O crepúsculo, seja o alvorecer ou o entardecer, é dia ou noite"? (idem).

Assim, o Proibidão não foi uma tensão e muito menos um relaxamento, foi um ponto de coincidência dos opostos, em que essas linhas não somente coincidem como também se

complementam. O nome Proibidão pressupõe exclusividade, é proibido para alguns, mas não para outros. Se há uma ideia de exclusividade em qualquer coisa, ela se fundamenta em um movimento diirético (de separação). Se a exclusividade no asfalto implica poder pagar com dinheiro, a exclusividade no morro segue uma lógica análoga: o acesso ao "topo do submundo" não está disponível para qualquer um, apenas aos que passarem pelo crivo do grande rei do morro, no caso o traficante, ou seus vassallos, e entrar neste local é tão fascinante quanto frequentar as festas das classes sociais elevadas. Os Funkeiros criavam um mundo de luxo, completamente oposto à "high society" do Rio de Janeiro, que não excluía a diversão e ainda dava um leve toque de curioso e exótico aos olhos dos mais ricos e, principalmente, dos jovens.

O terceiro termo aqui é principalmente salientado pelos "bailes de favela": "o Funk foi cada vez mais empurrado para dentro das favelas onde encontrou um território dominado por facções do tráfico" (GUEDES, 2007, p. 73). Isso se deu através do fechamento dos clubes que recebiam o estilo no Rio, devido ao comportamento das galeras, causando um ambiente inóspito para o asfalto. Era uma linguagem que não cabia ali, era violento, lascivo, libidinoso e não poderia ser abraçado nem pelo subúrbio. O que não deixava escolha para esse movimento, que sempre fez de tudo para permanecer vivo, a não ser buscar exílio nos territórios mais legalmente desapercebidos do Rio de Janeiro: as favelas.

Existem diferenças de acentuações simbólicas no que diz respeito aos refúgios, às coberturas protetoras: "É preciso fazer um sério esforço para separar os símbolos de repouso, da insularidade tranquila, dos símbolos de universo contra que constroem a muralha ou as fortificações" (DURAND, 2012, p.169). Embora a casa que abriga é sempre um continente que defende, o que realmente define a intenção simbólica é a diferença na forma de suas estruturas. Há uma diferenciação arquetipal clara entre as figuras quadradas ou retangulares próprias das imagens de defesa e integridade interior, que se concentram no símbolo da fortaleza, e o espaço circular, que é, sobretudo, o do ventre materno e acolhedor. A favela representa muito mais que o simples relevo geográfico do morro, é simbolicamente interessante por possuir uma rítmica interna que altera seu signo de caráter ambivalente. Para seus moradores: refúgio, paz e segurança, por menos seguro que possa ser; para os que vivem à margem da lei: a mais bem posicionada fortaleza. O Éden dos moradores e a Jerusalém dos traficantes, que reciprocamente alteram sua significação, possuem um líder, ou melhor, um rei. Todo o comando militar, social e administrativo de uma favela sempre caiu sobre aquele que a fomenta, e como "a sensação de soberania acompanha naturalmente os atos e posturas ascensionais" (idem, p.137), o rei do morro se localiza sempre no alto, dominando seu universo, organizando-o e, o mais importante, controlando os ritos periódicos de extravasamento que são os bailes Funk. A favela é, portanto, castelo, fortaleza, cetro, gládio e, igualmente falo. Financeiramente tão pobre, imageticamente tão rico.

Observamos até o presente momento o processo de desenvolvimento e sobrevivência da música eletrônica dançante brasileira. Salientamos que a sua permanência no imaginário se dá através de uma constante luta por sobrevivência entrelaçada à visibilidade na grande mídia. Sofreu natural discriminação desde o princípio, por emergir de uma cultura de massa, negra e suburbana. O principal artifício de revitalização e sobrevivência utilizado foi o próprio discurso, respondendo a todos os grandes momentos de tensão com um relaxamento lírico à altura. Até chegar ao momento de encontro tensional, em que a permanência da tensão fez criar um equilíbrio caótico, o Proibidão, que, de um ponto de vista simbólico/imaginário, foi responsável por desenvolver uma lógica análoga, criando um universo baseado em símbolos de inversão (DURAND, 2012, p.205): aqueles que podem eufemizar a angústia existencial e, no caso, angústia também social, através do redobramento eufêmico, mudando o ponto de vista e transpondo o valor interpretativo das imagens para um plano menos incômodo, complementando a realidade ideal festiva dos mais afortunados do estado do Rio de Janeiro e fascinando as mais diferentes classes sociais. A seguir, cabe a nós discorrer sobre o que o Funk se torna a partir desse momento como movimento artístico e cultural que é.

4. VIROU HISTÓRIA

O trajeto percorrido pelo estilo até então foi uma tempestuosa formação que originou os seus principais símbolos, esquemas, arquétipos e estilos (Melô, Melody, Proibidão), abordando respectivamente humor e sátira; romance e gingado; ostentação e realidade no morro. A partir de 1999, que foi o fim do auge do Proibidão, o estilo musical deixa de produzir elementos próprios de sua construção estilística, logo, não é mais algo pulsante, que se renova e se reconstrói constantemente. Simplesmente entrou para a história e conseguiu seu lugar. Nos baseando na rítmica estilística proposta por Henri Focillon (arcaísmo, classicismo e barroco, cf. WUNENBURGER, 2007, p.36) para medir a vida das formas e de seus efeitos estéticos, podemos dizer que o Funk atinge aqui sua fase barroca. O que sobra agora são exageros, uso de elementos próprios e maneirismos que fazem recorrer todos os elementos timbrados ao longo de 39 anos de criação. Uma prova nítida disso é que até o ano em que nos encontramos (2019), não se pode encontrar nenhuma música de Funk que não respeite as estruturas citadas anteriormente.

Um possível argumento de refutação de nosso método poderia ser que, ao longo dos anos, diversos estilos diferentes de Funk foram criados, como: Ostentação, Putaria e Comédia. Entretanto, nenhum deles deixa de ser uma recorrência das estruturas das outras fases. Ostentar poder através de armas ou através de carros, correntes, roupas, bebidas ou mulheres objetificadas não deixa de respeitar a mesma dinâmica, a lascívia e o comportamento sexual nos bailes e nas canções que sempre ocorreu, e o humor e a comédia nunca abandonaram o Funk, por derivar da sua principal matriz, o Miami Bass. As mudanças sutis nos discursos não são nada além de eufemismos líricos para atingir maior público. No entanto, não declaramos aqui a morte do estilo, muito menos sua desvalorização cultural. O Funk continua vivo, estimulante, gerando discussões, diversão e sendo pauta das mais variadas discussões em termos culturais, sociais e políticos, mas alcançou uma fase artística natural para qualquer tipo de arte: "A vida das formas e de seus efeitos estéticos obedece a uma necessidade interior" (idem). Sendo assim, o Funk nasce, se desenvolve e se estabiliza, já possuindo suas nuances e variações muito bem consolidadas. Só resta aos novos MCs empregar os elementos que derivam dos estilos produzidos até 1999 e exagera-los, produzindo discursos criativos, mas não tão novos assim.

A dinâmica de tensão e relaxamento reverberou mais uma vez, porém sem produzir algum estilo original, visto que a fase barroca do Funk foi atingida. A tensão ocorreu dia 30 de maio de 2000, com a promulgação da lei estadual 3.410 do Rio de Janeiro: a CPI do Funk, uma resposta do Estado ao comportamento descomedido dos Funkeiros dentro do regime Proibidão. O relaxamento para a tensão das leis surgiu justamente no final do ciclo anual de 2000, na virada de ano. Reerguendo o Funk para muitos, surge o Bonde do Tigrão, com seu grande sucesso "Cerol na mão". Nada de novo, nada de velho, um grupo que se utilizava mais uma vez do humor e da sexualidade como ferramentas em prol da revitalização do movimento.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tratamos de estudar e analisar simbolicamente um movimento de relevância evidente para a música brasileira, em virtude de realizar um trabalho original que contribuísse tanto para os estudos do Imaginário, quanto para um maior conhecimento geral da relevância cultural que o Funk possui. Podemos dizer que a pesquisa gerou surpresas boas e os estudos fomentaram grandes expectativas e teorias que nutriram nosso ímpeto ao longo de todo o processo. Buscamos derrubar preconceitos gerados ao redor de um estilo musical culturalmente rico e entender um pouco mais sobre a sobrevivência do estilo. Em suma, expusemos teorias traçadas em uma linha do tempo que apresentaram como, de fato, boa parte das subcategorias musicais do Funk foram geradas: através de uma tempestuosa movimentação de tensão e relaxamento. Uma atenuação imaginária de uma constante e

massiva desmistificação midiática, gerando reafirmações necessárias para conseguir seu lugar no Imaginário nacional. Essa dinâmica foi respeitada até o momento de intersecção das duas linhas tensionais, gerando uma coincidência dos opostos, o Proibidão, onde são gerados os últimos elementos estilísticos do Funk para assim atingir a fase barroca de sua arte. Após a concretização de seu período pulsante, o Funk vira história. Continua vivo e em evidência, mas artisticamente recorrendo necessariamente dos elementos criados em sua formação. Elementos esses que provém das 3 principais matrizes do estilo: Melô, Melody e Proibidão.

Para entender melhor o estilo sugerimos que ele seja analisado desde sua raiz. O Funk foi criado para ser exatamente o que ele é hoje. Nasce do gasto e da diversão. Nasce da simples necessidade que o ser humano possui de ser um incansável caçador de prazer. É efetivo, é poderoso e simplesmente um sucesso. O Funk é um garoto pobre que venceu na vida. Nasceu na favela, se esforçou muito, lutou e reivindicou. Gritou o que precisava gritar, chorou o que precisava chorar. Passou por profusas dificuldades, sente o incessável revés do preconceito preso em seus pés até os dias de hoje. Mas sempre muito bem-humorado e cheio de pessoas que correm ao seu lado, nunca fraquejou. Como um bom malandro, soube adaptar-se às diversidades e tirar o maior proveito delas. Hoje, está nadando em rios de dinheiro. Devidamente estabilizado, entendeu o que deve fazer e simplesmente o faz sem pestanejar, mas carrega o peso de sua história e o lugar de onde veio onde quer que pise. Se o Funk a ti não apetece, respeite-o. Agora você faz ideia do que ele fez para chegar até aqui.

Referências

Livros

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. 7ª edição revista. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

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

FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. **Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética**. São Paulo: Laços, 2012.

FREUD, Sigmund. **O chiste e a sua relação com o inconsciente**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2017.

GUEDES, Maurício da Silva. **"A música que toca é nós que manda": um estudo do funk "proibidão"**. 2007. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica, PUC, Rio de Janeiro, 2007.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Demográfico 2000: resultados do universo agregados por setor censitário**. Rio de Janeiro: IBGE, 2002. CD Room.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC, 2005.

LE GOFF, Jacques. **Heróis e maravilhas da idade média**. Petrópolis: Vozes, 2012.

MCLUHAN, Marshall. **McLuhan por McLuhan: Entrevistas e conferências inéditas do profeta da globalização**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

NIETZCHE, Frederich. **Crepúsculo dos ídolos, ou como se filosofa com o martelo**. Rio

de Janeiro: Vozes, 2014.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa (Tomo I)**. Campinas: Papirus, 1994.

SCHLESENER, Helena Anita. **Hegemonia e cultura: Gramsci**. Curitiba: UFPR, 2007.

VENTURA, Zuenir. "A Sucessão". In. **Reflexões para o futuro**. Veja 25 anos. São Paulo: Ed. Abril, 1993. pp.116-125.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

Sites

PERNICIOTTI, Fernanda. "A dança do Passinho é patrimônio cultural do Rio". **Estadão**. São Paulo: 2018. <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,a-danca-do-passinho-e-patrimonio-cultural-do-rio,70002356472>> Acesso em 16 de agosto de 2019.

SATO, Fabiana. "Latino: 'Tenho amigos que fumam maconha pra relaxar, eu prefiro sexo'". Globo.com. Rio de Janeiro: 2015. <<https://revistaquem.globo.com/Entrevista/noticia/2015/12/latino-tenho-amigos-que-fumam-maconha-para-relaxar-eu-prefiro-sexo.html>> Acesso em 17 de agosto de 2017.

Músicas

FRANÇA, Wellington. "Nóis de nave". Funk Mp3, 2012.

SILVA, Osmar da. "Rap do Silva". Som Livre, 1995.