

*João Freire Filho
Micael Herschmann
orgs.*

Comunicação **ultura** **onsumo**

**A [des]construção
do espetáculo
contemporâneo**

Rio de Janeiro, 2005

[E] e-papers

© João Freire Filho e Micael Herschmann / E-papers Serviços Editoriais Ltda., 2005.
Todos os direitos reservados à João Freire Filho e Micael Herschmann /
E-papers Serviços Editoriais Ltda. É proibida a reprodução ou transmissão desta obra,
ou parte dela, por qualquer meio, sem a prévia autorização dos editores.
Impresso no Brasil.

ISBN 85-7650-047-7

Projeto gráfico e Diagramação
Livia Krykhtine

Capa
Paula Wienskoski

Revisão
Anna Carolina Matta Machado
Elisa Sankuevitz
Fernanda Marques

Esta publicação encontra-se à venda no *site* da
E-papers Serviços Editoriais.
<http://www.e-papers.com.br>

E-papers Serviços Editoriais Ltda.

Rua Mariz e Barros, 72, sala 202
Praça da Bandeira
Cep 20.270-006
Rio de Janeiro – Brasil

Freire Filho, João; Herschmann, Micael (org.)

Comunicação, cultura e consumo. A (des)construção do espetáculo contemporâneo / João Freire Filho e Micael Herschmann (org.). Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2005. 1ª edição.

276 páginas

1. Meios de informação 2. Meios impressos 3. Meios eletrônicos
I. Título

CDD 070.1

Mídia, “pânico moral” e o *funk* carioca¹

João Freire Filho e Micael Herschmann

O conceito de *pânico moral* foi utilizado pela sociologia britânica dos anos 1970, nos estudos sobre desvio comportamental e criminologia juvenil (YOUNG, 1971; COHEN, 1971, 1980; COHEN e YOUNG, 1973). O objetivo destes trabalhos é, em linhas gerais, descrever e analisar o processo mediante o qual uma condição, um episódio, um indivíduo ou um grupo de pessoas passa a ser encarado como ameaça para os valores e os interesses basilares de uma sociedade. Às vezes, o objeto de “pânico moral” é bastante recente; em outros casos, já existia há muito tempo, mas repentinamente recebe os holofotes da mídia e torna-se o cerne das preocupações públicas de agentes da lei, religiosos, intelectuais, políticos, entre outros atores sociais com credibilidade e moralidade reconhecida. Às vezes, o pânico se dissipa e logo é esquecido (exceto no folclore e na memória coletiva); em outras ocasiões, apresenta repercussão mais séria e duradoura, podendo ocasionar mudanças nas esferas judiciária e da política social, ou, até mesmo, na forma como a sociedade concebe a si mesma.

A chamada sociologia do pânico moral se desenvolveu a partir da já então bem estabelecida teoria do rótulo, perspectiva analítica que considera o desvio uma construção social e não uma qualidade intrínseca de atos ou atores sociais específicos. Tal abordagem está associada especialmente ao trabalho do sociólogo norte-americano

1. Este artigo é uma versão revista e ampliada do *paper* apresentado no seminário “Jovens e Novas Sensibilidades”, promovido pela Universidade Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, em agosto de 2003.

Howard Becker (1963), que enfatizou o papel dos agentes de controle social – os “empreendedores morais” – na fabricação do comportamento desviante.

Os meios de comunicação de massa são a grande fonte de difusão e legitimação dos rótulos, colaborando decisivamente, deste modo, para a disseminação de pânicos morais. A inter-relação entre forças de controle social, a mídia de massa e certas formas de atividade desviante foi abordada por Stanley Cohen, no seminal *Folk devils and moral panics* ([1972] 1980). O livro logo se tornou uma referência fundamental para os estudos culturais e sociológicos a respeito das subculturas espetaculares juvenis e sua demonização na mídia.

Cohen focalizou, em especial, a cobertura sensacionalista das desavenças entre *mods* e *rockers*, em locais de veraneio do sul da Inglaterra, nos anos 1960. Os conflitos foram ampliados pela imprensa muito além de sua escala e de seus significados reais, gerando sentimento de grande inquietação no público ante as práticas culturais das duas subculturas jovens (constituídas por membros da classe operária). Ao sociólogo inglês interessava, sobretudo, a dimensão simbólica das ondas de pânico – os conflitos morais e os estilos de vidas ameaçados. A criação do pânico moral, no entendimento do autor, fornece oportunidade preciosa para os partidários de um universo simbólico moral forjarem um universo moral antagônico, atacá-lo, e redefinirem, a partir daí, as fronteiras entre o moralmente desejável e indesejável.

Entre as teses mais influentes do trabalho de Cohen, destaca-se a idéia de que cada pânico moral tem seu bode expiatório, um “*folk devil*” sobre o qual o público projeta seus medos e suas fantasias. Isto não equivale a dizer que o “*folk devil*” é criado pelo pânico moral. O autor fez questão de frisar que, a despeito de usar termos como “pânico” e analogias com o estudo das histerias e das ilusões de massa, não tencionava sugerir que *mods* e *rockers* não teriam existido, se não fosse o pânico moral, ou que teriam desaparecido, caso tivessem sido simplesmente ignorados. Sua intenção, em realidade, era sugerir que a diabolização destes movimentos era uma solução inadequada para a “questão juvenil”. Em primeiro lugar, as atividades dos *mods* e *rockers* constituíam somente um aspecto temporário e epidérmico do “problema”; as causas subjacentes do pânico moral eram, de fato, a ambigüidade e a tensão cultural causadas pela mudança social. Em outras palavras: o objeto do pânico moral não eram tanto os *mods* e os *rockers* quanto a afluência e a liberdade sexual do pós-guerra que eles representavam; sendo assim, estes movimentos juvenis seriam

esquecidos dentro de alguns anos, e novas encarnações do Mal emergiriam para substituí-los.

A reação exagerada dos guardiões da moral não era apenas míope, mas também contraproducente, servindo, apenas, para incrementar a polarização social – embora este pudesse ser precisamente o efeito político desejado, como demonstraram, posteriormente, Stuart Hall *et al.* (1978), em sua tentativa de introduzir o conceito de hegemonia, na análise das formas por intermédio das quais pânicos morais criam condições sociais de consentimento necessárias para a construção de uma sociedade mais centralizada na lei e na ordem e menos inclinada ao “liberalismo” e à “permissividade” dos anos 1960. A faceta mais importante deste trabalho era o reconhecimento de que a ideologia não é um processo social baseado apenas na distorção da verdade, mas sim uma força que opera continuamente por intermédio da mobilização do “senso-comum”.

O relato histórico e teórico mais sistemático do *pânico moral* foi apresentado por Goode & Ben-Yuda (1994a, 1994b). Cruzadas e pânicos morais podem refletir, segundo os autores, uma busca coletiva de identidade – em tão variadas esferas como a política, a religiosa, a científica ou a cultural – e tornarem-se um fenômeno bastante difundido, principalmente nas sociedades heterogêneas e pluralistas, cujas estruturas possibilitam que a moralidade em si mesma seja foco de debates e negociações contínuas.

A partir do exame de crônicas e reportagens publicadas na grande imprensa do Rio de Janeiro e de São Paulo, no período de 1992 a 2005, procuramos explorar, neste artigo, a pertinência do modelo analítico de *pânico moral* para entender o tratamento midiático dado ao movimento *funk* carioca, freqüentemente associado a gangues e organizações criminosas, denúncias de relações sexuais anônimas nos bailes, alienação, danças, letras e gírias de mau gosto, pornográficas e machistas.

Argumentamos que, não importa quão útil tenha sido no desenvolvimento de um vocabulário para a compreensão do poder exercido pela mídia, a teoria do pânico moral necessita ser revista e refinada teoricamente, a fim de ajustar-se a relevantes tendências sociais, econômicas e culturais da contemporaneidade. Este tipo de abordagem acerta quando vai além das investigações sociológicas que enfocam padrões de propriedade e controle como os signos da cumplicidade entre mídia e governo. Equivoca-se, no entanto, quando tende a tratar de maneira monolítica e monológica a produção e o consumo midiático. É preciso estar mais atento para a multivas-

cularidade da indústria cultural, em hipótese alguma sujeita a interesses comerciais e ideológicos homogêneos, facilitando, em alguns casos, por meio de inovações tecnológicas e miríades de novos canais de distribuição, a expressão de vozes discrepantes. Em segundo lugar, é necessário observar a complexidade da interação das audiências com os meios de comunicação: toda a campanha de estigmatização e a criação de uma onda de pânico moral em torno do *funk* carioca – nos noticiários de TV e nas páginas da grande imprensa – acabou, de certa forma, contribuindo para que o estilo de vida e a produção cultural dos jovens *funkeiros* exerçam enorme fascínio entre grupos sociais situados muito além dos morros e domínios da cidade do Rio de Janeiro. É justamente este processo ambíguo e interessante de demonização e glamourização midiática do *funk* carioca que pretendemos abordar, a partir de agora.

O *FUNK* INVADE A CENA MIDIÁTICA

Qualquer estudo que se proponha a analisar a trajetória do *funk* irá deparar com um acontecimento crucial: os arrastões e tumultos de outubro de 1992, no Rio de Janeiro. Esses arrastões tornaram-se uma espécie de marco de “fundação”, no imaginário coletivo da história do *funk* e da vida social do Rio de Janeiro (crescentemente identificados a conflitos urbanos). A partir daquele momento, o *funk* – expressão cultural das periferias e favelas das grandes cidades, quase desconhecida da classe média – ganha inusitado destaque no cenário midiático.²

Entretanto, a trajetória do *funk* não está apenas marcada pelo estigma. Se, por um lado, são constantes, até hoje, as campanhas na mídia a favor da interdição das atividades dos jovens *funkeiros* (manifestações socioculturais conceituadas como pretexto para a desordem urbana, a exploração do erotismo de menores e a guerra entre galeras ligadas ao tráfico de drogas e aos comandos organizados), por outro lado, a mesma mídia que condena o *funk* lhe oferece visibilidade, pavimentando o caminho para que o gênero musical se popularize e conquiste um lugar no mercado.

O processo de estigmatização midiática não impediu (quicá, tenha até, de certa forma, contribuído para) que o estilo de vida e a produção cultural exercessem enorme fascínio sobre grande número de jovens de distintas classes sociais que parece ter encontrado, nes-

2. Para mais detalhes a respeito da mudança na imagem dos *funkeiros*, consultar Vianna (1996).

se universo musical, formas fundamentais de expressão e comunicação. O debate suscitado por essa diversificação social e ampliação do público gravita em torno, invariavelmente, da seguinte questão: em que medida os jovens vêm sendo “corrompidos”, “desencaminhados” pelo *funk*?

O Estado, apoiado por setores conservadores, vem mostrando-se empenhado, desde meados dos anos 1990, em conseguir a proibição dos chamados “bailes de comunidades” (que eram realizados, gratuitamente, nas quadras poliesportivas das periferias e favelas). Esses bailes já chegaram a reunir, nos fins de semana, mais de cinco mil jovens de todos os segmentos sociais, que ali se divertiam, quase sempre de forma tranqüila. Na verdade, um fato chamava sempre a atenção: a preocupação da comunidade com o bem-estar dos frequentadores do baile, a sua postura hospitaleira. Numa época de intenso temor com a violência urbana, a recepção calorosa dos organizadores e sua atenção à questão da segurança tornaram esse tipo de baile o grande atrativo de sucessivos verões.

Aqueles que clamam pelo fechamento dos bailes (de todos os tipos de bailes) oscilam entre o argumento de que o *funk*, além de incomodar a vizinhança pelo barulho, consiste numa ameaça aos jovens frequentadores de “boa família” (leia-se de classe média), já que essas festas dão ensejo a brigas entre as galeras e ao convívio promíscuo com “nativos” relacionados com o mundo do narcotráfico. A rivalidade entre as turmas é, no entanto, apenas um dos ingredientes do baile, do qual fazem parte, ainda, a alegria, o humor e o erotismo. A maior parte dos empresários e dos organizadores de baile busca canalizar criativamente essa rivalidade, realizando os chamados festivais de galera, nos quais são realizadas competições entre as turmas que frequentam a festa. Além disso, a relação do *funk* com organizações criminosas – instaladas no cotidiano dos bolsões de miséria da cidade do Rio de Janeiro muito antes de o *funk* surgir como expressão cultural local – praticamente não existe ou é, em geral, superdimensionada. O que há de concreto é uma relativa identificação desses jovens com os atos de virilidade e rebeldia que a vida criminosa possibilita, e isso era expresso em algumas composições que narram o dia-a-dia da comunidade.

A HISTERIA ANTIFUNK DO FINAL DOS ANOS 90

Para desespero de segmentos conservadores da classe média, a histeria antifunk relacionada aos míticos arrastões dos inícios dos anos 1990 não impediu que o gênero musical se consolidasse, no final de

século, como força importante da indústria do entretenimento e da moda – local e nacional. “Trata-se de uma das mais fortes subculturas *fashions* já vistas no País. As popozudas saíram da Zona Norte e das favelas para, embaladas pelo som do *funk*, influenciarem até mesmo um nicho aparentemente oposto, o das patricinhas”, registrou a jornalista Erika Palomino, numa edição do Caderno Moda, da *Folha de S. Paulo*, dedicada à divulgação da São Paulo Fashion Week 2001. Na capa, a branquíssima e louríssima modelo e apresentadora da MTV Fernanda Lima, fazendo a linha “popozuda-*chic*” (“com *jeans* customizado Sommer, biquíni e *top* Rosa Chá, jóias Daslu e cinto Giulliano”), ilustrava a matéria principal “Cultura popozuda – conheça o estilo das meninas que estão dominando o verão no Rio”. Palomino resumiu, para o leitor neófito, o cobiçado estilo das meninas do *funk*: “O look é sexy, claro. Calças justíssimas, muito *jeans*, *tops* para deixar a barriga de fora e cabelón” (*Folha de S. Paulo*, Moda, 30 de janeiro de 2001, p. 4).

A colunista acrescentou, ainda, que não faltava, naquela ocasião, um *hit* popozudo nas festas *hypes* de São Paulo ou do Rio, muitas vezes acompanhado das tradicionais dancinhas com a mão no joelho. O primeiro *crossover* foi feito, segundo ela, na “glamourosa” festa de lançamento do perfume da Forum, no Copacabana Palace, em dezembro de 2000, quando 40 segundos do hino “Popozuda”, da banda DeFalla, deixaram os convidados “passados”. Pouco tempo depois, numa noite memorável, socialites, dondocas, senhoras de gosto supostamente refinado se esbaldaram, no Canecão, no Rio, ao som do batidão do *funk*; glamourosas e desinibidas, latiram, pularam, fizeram trezinho e muito mais; na saída do “baile”, embora sorridentes, algumas acusavam dores generalizadas nas juntas e articulações...

Em outro enunciado jornalístico do mundo *fashion*, o jornalista Joaquim Ferreira dos Santos narrava de forma bastante irreverente a presença do *funk* na inauguração de uma loja do mundialmente conhecido estilista brasileiro Ocimar Versolato:

Ao som do *funk*, celebridades dançam na festa chique de Versolato. (...) Louras em saltinho fino jogaram suas bolsas Prada num pufe e foram para a pista tilintar seus *rolexs* ao som da música comandada pelo DJ Marlboro: eu sou pobre, pobre, pobre/ de marré, marré, marré/mas sou rico, rico, rico de mulé.(...) Foi anteontem na festa de inauguração da loja de Ocimar Versolato, em Ipanema. No evento da abertura da loja dada como a mais sofisticada do Rio, celebridades, uma delegada e até uma princesa Orleans e Bragança cantavam

em uníssono e tentavam balançar e fazer trezinho, como as “cachorras” e “preparadas” dos bailes. Nas araras, vestidos com valor de carro zero: um longo em trama de jeans com tule não sai por menos de R\$19.000 (“Festa *chic* na inauguração de loja”, *O Globo*, Segundo Caderno, coluna Gente Boa, 21 de outubro de 2004, p. 3).

Mas nem todos se divertem com a expansão territorial e social do *funk* carioca. Os discursos de autoridades governamentais e intelectuais contra o gênero passaram a concentrar-se, no final dos anos 1990, na questão da sexualidade: o que se condena, de modo mais enfático, desde então, é o erotismo supostamente exagerado dos bailes e o tratamento pejorativo dispensado à mulher, em algumas músicas (ver, por exemplo, Luciano Trigo, “Um tapinha não dói”, *O Globo*, 13 de março de 2001, p. 8). Os títulos impactantes não deixam dúvidas quanto à atmosfera geral de pânico criada por reportagens e artigos veiculados no período: “O *funk* picante da periferia” (*Época*, 22 de janeiro de 2001, p. 103); “Bonde a toda velocidade” (*Jornal do Brasil*, Caderno B, 18 de fevereiro de 2001, p. 1, 2 e 4); “A explosão do *funk*” (*Isto é*, 28 fev. 2001, p. 66-71); “Engravidem no trezinho” (*Veja*, 28 de março de 2001, p. 82-86); “*Funk* com ficha” (*Veja*, 9 de maio de 2001, p. 141).

Ora, o erotismo e o humor desabrido – a classe média goste ou não – é parte da cultura e dos estilos de vida populares. O *funk*, como outras manifestações da cultura popular, não é, nem nunca foi, politicamente correto. Contrariando as expectativas das “feministas de plantão”, as jovens convivem de forma lúdica com músicas do tipo *Um tapinha não dói*, *Égüinha pocotó* e outras consideradas ofensivas à mulher. Quanto às notícias de adolescentes que supostamente engravidaram nos bailes, vale registrar que esse tipo de argumentação só faz sentido para aqueles que desconhecem a realidade das periferias e favelas brasileiras. Quantas jovens desses segmentos sociais não ficam grávidas após terem conhecido a menstruação apenas duas ou três vezes em suas vidas? Será que todas são *funkeiras*? Por que, em vez de usar o *funk* como conveniente bode expiatório, não se desenvolve um intenso programa educativo junto as jovens de classe baixa?

CULTURA E ANARQUIA

O artigo do poeta e crítico literário Affonso Romano de Sant’anna, “Anomia ética e estética” (*O Globo*, Prosa & Verso, 17 de março de 2001, p. 2), é bastante característico do tipo de objeção que manifestações populares pós-folclóricas, como o *funk*, sofrem historicamen-

te em nosso País. O autor começa enfatizando sua autoridade para discutir, dentro de um suplemento literário, a “anomia ética e estética” impulsionada pelo *funk* – afinal, não publicara ele, há alguns anos, o livro (de viés estruturalista) *Música popular e moderna poesia brasileira?* Suas investidas contra o ritmo do momento apóiam-se, inicialmente, na análise (ou melhor, na citação) de duas letras obscenas “alardeadas nas rádios e na tevê, ao som das quais adolescentes e até crianças dançam” (na realidade, as duas músicas em questão tiveram divulgação restrita na grande mídia) e na revelação do secretário de Saúde do Rio de Janeiro sobre o elevado número de casos de gravidez e AIDS contraído durante a “dança das cadeiras” dos bailes (os dados alarmantes foram, posteriormente, revistos pelo governo).

O subtítulo do artigo, “Músicas pornô-dançantes trazem de volta o que há de pior no machismo”, é altamente enganoso quanto ao real enfoque da reflexão do colunista, que converge mais para uma atualização da problemática conservadora arnoldiana da “cultura” *versus* “anarquia” (ARNOLD [1869], 1994) do que para uma abordagem teórica feminista radical. O alvo de Sant’Anna é tanto a vanguarda artística mundial contemporânea (que levou ao extremo o culto da transgressão) quanto a indústria cultural brasileira (que se agiganta sob a proteção do clima de licenciosidade pós-ditadura e sob a pressão da globalização, que transforma o cidadão num simples “clone consumista” e faz do Ibope o regulador supremo da produção dos bens simbólicos). A relação entre os dois fenômenos? Simples: do mesmo modo que, na arte, cada um pode fazer o que quiser, porque hoje qualquer coisa é arte, a

marginalidade toma o lugar do sistema, o iletrado se apodera dos meios de comunicação, a quantidade desaloja a qualidade, e aquilo que antes chamávamos de “cultura” agora está exilada como autêntica contra-cultura, uma cultura alternativa. (“Anomia ética e estética”, *O Globo*, Prosa & Verso, 17 de março de 2001, p. 2).

A anomia ética e estética e até mesmo o “caos” que daí resultam estão verbalizados “inconscientemente” nas letras do *funk*, tal qual a “análise literária” (*sic*) pode claramente demonstrar:

É impossível ouvir o grito de guerra – “tá tudo dominado” – sem reconhecer aí o eco do PCC ou de qualquer Comando Vermelho. É impossível não reconhecer em “um tapinha não dói” uma variante sedutora da violência contra a mulher e a

criança. É impossível não ouvir chamarem mulheres de “cachorras” e não ver o retorno do pior do machismo (*idem*).

Diante de tantas impossibilidades interpretativas, só restava clamar por um retorno urgente da ordem – quer dizer, por um pronto restabelecimento do cânone como arma eficaz contra a desordem valorativa promovida (e refletida) pelo *funk* e pelas vanguardas artísticas.

As diatribes de Sant’anna contra o *funk* trazem à tona, de maneira eloqüente, preconceitos, ansiedades e idealizações que marcam a cartografia intelectual do mau gosto nativo, tantas vezes fundamentada num monoteísmo estético que se converte em ataque furioso ao pluralismo cultural. Em nome da preservação dos valores da “Cultura com C maiúsculo” (comumente associada à “grande arte” e ao produto final de todo um processo de refinamento estético, intelectual e espiritual), do potencial crítico e subversivo da produção estética “autônoma” do modernismo e/ou da proteção de uma cultura popular idealizada (livre de toda ambigüidade, todos prazeres perversos, todas incorreções políticas; “pobre, mas limpinha”), “brasileiros de espírito” de distintas afinidades ideológicas uniram suas vozes, ao longo do século XX, para abafar os “ruídos bárbaros” da cultura efetivamente praticada ou prestigiada pelo populacho crescido no caos de nossas grandes cidades (FREIRE FILHO, 2001). “Claro está”, conforme salientou Williams ([1958] 1969: 56), “que é mais fácil ser respeitoso e reverente em relação ao ‘povo filosoficamente caracterizado’ que em relação a um público que bulhentemente se manifesta”.

A PERIFERIA EM CONTEXTOS DE ALTA VISIBILIDADE – CONDENAÇÃO E EXPANSÃO NAS MÍDIAS

Seria, no entanto, caricaturar um relacionamento histórico complexo tratar a mídia unicamente como porta voz da agenda política e dos preconceitos estéticos e morais das classes dominantes. Não se pode negar que, desde os arrastões, o *funk* ganhou espaços nas estações radiofônicas, e MCs e DJs vêm obtendo grande êxito na indústria fonográfica. Discos de cantores como Latino, MCs Claudinho & Buchecha e William & Duda e coletâneas como *Funk Brasil* e *Furacão 2000* alcançaram ótimos índices de vendagem. O *funk* conseguiu desenvolver, em alguns momentos de sua trajetória, veículos próprios de divulgação: fanzines de razoável qualidade gráfica, programas diários de rádio FM e programas semanais de TV dedicados, em grande parte ou exclusivamente, ao mundo *funk*. Nos anos 1990, o *funk*

chegou a ser uma indústria que envolvia a realização de bailes, a produção e o consumo de roupas, discos/CDs, aulas de dança em academias, programas de TV/rádio, revistas e fanzines, peças de teatro e *sites* na Internet. Gerava direta e indiretamente, só nos bailes, 20 mil empregos, movimentando R\$10,6 milhões.

Poder-se-ia argumentar que o mercado *funk* se desenvolveu à margem ou nos interstícios da indústria cultural. Entretanto, em vez de sair de uma condição informal/marginal e consolidar-se como um subproduto internacional da *world music*, tal como o samba e outras expressões culturais reunidas sob o rótulo *axé music*, o *funk*, apesar do sucesso, manteve uma condição ambígua – periférica e central em relação ao mercado e à cultura urbana. Sua condição lembra a já vivida pelos *punks*, na Inglaterra, e pelos *b-boys*, nos Estados Unidos, que ocuparam um lugar peculiar no imaginário coletivo, permitindo que se desenvolvesse tanto um nicho de mercado (criando empregos, acumulando lucros e investimentos e também diversificando suas atividades e seus produtos) quanto que se anatematizassem e excluíssem milhares de jovens.

O debate em torno do *funk* carioca ganhou, no início desta década, um novo componente: sua forte presença na indústria fonográfica transnacional e sua inserção no nicho de mercado da música eletrônica, sob o rótulo de *world music*. Assim, os brasileiros descobriram, recentemente, na visita que o presidente Lula fez a São Tomé e Príncipe, que a música “Beijo na Boca”, do MC Cepacol, é um dos grandes sucessos do continente africano, a ponto do título da matéria do *O Globo* (1º Caderno, 1 de setembro de 2004), sugerir que o “*Funk* brasileiro põe o mundo para sacudir”. Ao mesmo tempo, durante as Olimpíadas de 2004, realizadas na Grécia, pudemos constatar, também, o enorme sucesso alcançado na Europa pelos MC Serginho & Lacraia e pelo grupo Bonde do Tigrão.

Na matéria do Segundo Caderno de *O Globo*, o público era advertido: “não se surpreendam se durante as Olimpíadas na Grécia, alguma competição for embalada ao som de *Thuthuca* (...) é uma das tocadas no País, virando até toque de celular e gravado em grego por artistas locais” (1 de agosto de 2004, p. 1). Mesmo depois das Olimpíadas, ao que tudo indica, o *funk* vem conseguindo se firmar no mercado local e transnacional de fonogramas eletrônicos.³ Aliás, DJ Marlboro, um dos principais articuladores da produção nacional vem

3. Sobre a afirmação do *funk* no mercado de música eletrônica local e transnacional, nos últimos anos, consultar Essinger (2005).

afirmando, já há alguns anos, que o *funk* é a verdadeira música eletrônica brasileira.

Quem acha que essa história de o *funk* carioca fazer sucesso no exterior é fogo de palha pode ir tirando a egüinha pocotó da chuva. Basta ler os sinais: a recente excursão de Tati Quebra-Barraco pela Europa; as músicas incluídas no primeiro volume da compilação (francesa) *Favela Chic*; o estouro de *Quem que cagüetou* (*Follow me, follow me*) na Inglaterra; Marlboro tocando no festival “Sónar”, na Espanha, e mixando o disco *Slum dunk presents funk carioca* pelo selo Mr Bongo (...) Agora, ao que parece, vem a parte dois dessa inesperada odisséia: o desembarque das tropas *funk* nos Estados Unidos de George W. Bush da América. (...) No comando desse ataque, está o DJ e produtor Diplo. (...) Primeiro, lançou um CD mixado só com *funkões*: *Favela on blast: Rio baile funk*. Depois, juntou-se com M.I.A. (uma MC do Sri Lanka radicada em Londres; leia abaixo) e lançou o esquentado *mixtape* “*Piracy funds terrorism*, vol. 1”, misturando *funk* carioca e *ragga*. Por fim, lançou seu próprio disco, *Florida*, considerado pela revista *Urb* um dos melhores de 2004. (...) E aí? Onde isso vai parar? Talvez seja hora de ler, uma vez mais, os sinais. “O *funk* carioca cria uma relação carnal com a música”, disse o “*Village Voice*” sobre os trabalhos de Diplo e M.I.A. “O som do *funk* pode estar prestes a sair dos guetos do Rio”, bancou o site inglês “*Logarithm*”. Citando a cena do baile de “Cidade de Deus”, o jornal japonês (!) *Japan times* classificou o *funk* como “um explosivo híbrido de *hip hop*, *electro* e *samba*”. O *City Paper*, da Filadélfia, foi além: “Perto do conservadorismo de boa parte do *hip hop* atual, o *funk* carioca soa revolucionário. É como se todas as músicas de gueto do mundo se transformassem numa só (ALBUQUERQUE, Carlos. “O pancadão é Flórida”, *O Globo*, Segundo Caderno, 11 de fevereiro de 2005, p. 1).

O que se pode perceber, portanto, nas diversas representações recentes do *funk* veiculadas nos veículos de comunicação, é que: a) por um lado, a celebração da parte de alguns intelectuais, jornalistas e dos próprios atores sociais envolvidos no universo *funk* que viram na sua afirmação no mercado internacional um importante passo, na superação da condição proscrita desta expressão cultural, ou melhor, na sua legitimação como uma importante expressão cultural nacio-

nal; b) por outro, a forte presença de um discurso que lamenta que músicas como o *funk*, tão alienantes, cafonas, de baixa qualidade ou de mau gosto (FREIRE FILHO e HERSCHMANN, 2003a) representem a música brasileira no exterior, gerando supostamente uma imagem negativa e equivocada do país.

Assim, analisando a trajetória do *funk*, poder-se-ia afirmar que vem ocupando no mercado, no espaço urbano e nas políticas públicas um lugar ambíguo, ora um pouco mais marginal, ora um pouco mais central. Parece construir, por uma via sinuosa e por constantes tensões, conflitos e negociações, um conjunto de códigos culturais (com referências locais/internacionais) que lhe tem permitido ocupar, simultaneamente, uma posição periférica e central na cultura contemporânea. Oferece tanto a possibilidade de construção de uma visão crítica e/ou plural do social quanto a sua mediação e administração pelas estruturas que gerenciam os ritmos do espetáculo e do consumo.

Em contraste com o que uma perspectiva apocalíptica das velhas e novas mídias poderia sugerir, há, portanto, conforme assinalamos anteriormente, um enorme potencial de luta, na esfera midiática, para os grupos minoritários, desde que eles saibam espetacularizar-se, realizar operações de linguagens, processos de engenharia midiática (HERSCHMANN e PEREIRA, 2003). Os grupos minoritários e excluídos devem atentar para essas possibilidades, explorando, na medida do possível, especialmente as novas mídias de caráter interativo que ainda não estão regulamentadas e abrem um novo campo para ações participativas.⁴

Evidentemente, não estamos ignorando, aqui, a função normativa dos meios de comunicação sobre o social. Todavia, é importante identificar as possibilidades de fazer emergir o *Outro* no campo midiático. Apesar de a mídia ser um espaço com inúmeras limitações e formatos, voltado para a elaboração de imagens reguladoras e difusão de *pânicos morais*, também produz *frestas*, *brechas* nas quais o *Outro* emerge – isto é, constitui-se, também, em um espaço fundamental para a percepção das diferenças. O discurso midiático oscila, como vimos, entre a demonização e certa glamourização dos excluídos; na medida em que os torna *visíveis*, permite-lhes, de certa forma, denunciar a condição de “proscritos” e reivindicar cidadania, trazendo à tona, para o debate na esfera pública, a discussão do *lugar do*

4. Para mais detalhes sobre algumas experiências que vêm sendo realizadas no país, ver Novaes *et al.* (2002).

pobre, ou melhor, o direito ao discurso, ao lazer e à cidade, pondo em pauta as contradições do processo de “democratização” do país e suas tensões sociais.

Para além do discurso espetacularizado da repressão policial nos territórios da pobreza, é justamente essa produção e esse discurso periférico/marginal/local que ironicamente tem sido encampado, com grande frequência, pela mídia e pelo público jovem de origem social variada, que consome as expressões culturais como o *rap* e o *funk* como signo de rebeldia e transgressão social e/ou como elementos de uma estética *camp* (FREIRE FILHO, 2003a, 2003b). Ganham densidade, desta forma, a polifonia urbana e suas diversas “tribos”, em territórios marcados pela instabilidade social, distanciados da lógica estatal de reforço das fronteiras, do enclausuramento, do *apartheid*, dos discursos de “exclusão” e repressão que promovem o medo do *Outro*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNOLD, Matthew. *Culture and anarchy*. New Haven/London: Yale University Press, [1869] 1994.

BECKER, Howard. *The outsiders*. New York: Free Press, 1963.

COHEN, Stanley (ed.). *Images of deviance*. Harmondsworth: Penguin, 1971.

COHEN, Stanley. *Folk devils and moral panics: the creation of the mods and rockers*. Oxford: Blackwell, 1980 [1972].

COHEN, Stanley; YOUNG, Jock (eds.). *The manufacture of the news: deviance, social problems and the mass-media*. London: Constable, 1973.

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

FREIRE FILHO, João. *A elite ilustrada e os “clamores anônimos da barbárie”*: gosto popular e polêmicas culturais no Brasil moderno. Tese de doutoramento em Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Departamento de Letras, PUC-Rio, 2001.

—. *O rock está morto, viva o rap! O rap morreu: a nostalgia da autenticidade na crítica cultural contemporânea*. *Ícone*, v. 1, n. 6, p. 47-77, 2003a.

—. “Mídia, consumo cultural e estilo de vida na pós-modernidade”. *ECO-PÓS*, v. 6, n.º 2, p. 15-32, 2003b.

FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael. Debatable tastes! Rethinking hierarchical distinctions in Brazilian music. *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 12, n. 3, p. 347-358, 2003.

- GOODE, Erich; BEN-YEHUDA, Nachman. *Moral panics: the social construction of deviance*. Cambridge/Mass: Blackwell, 1994a.
- . *Moral panics: culture, politics and social construction*. *Annual Review of Sociology*, v. 29, p. 149-171, 1994b.
- HALL, Stuart *et al.*. *Policing the crisis: mugging, the State, and law and order*. London: Macmillan, 1978.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- . Um tapinha não dói. Funk – zona de contato da cidade do Rio de Janeiro. In: VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred (orgs.), *Nas fronteiras do contemporâneo*. Rio de Janeiro: Maud, p. 114-119, 2001.
- HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto (orgs.). *Mídia, memória & celebridades*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.
- McROBBIE, Angela. “The moral panic in the age of the postmodern mass-media”. In: *Postmodernism and popular culture*. London: Routledge, 1994, p. 198-219.
- NOVAES, Regina *et al* (orgs.). *Juventude, cultura e cidadania*. Rio de Janeiro: ISER/UNESCO, 2002.
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- . *O funk como símbolo de violência*. In: G. Velho; M. Alvito (orgs.). *Cidadania e violência*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 178-188.
- YOUNG, Jock. *The drugtakers: the social meaning of drug use*. London: Paladin, 1971.