



“Boladão, pesadão, isso é Rio de Janeiro”: notas sobre *funks* de torcida e de facção

**Rhaniele Sodré Ferreira
Cristal Oliveira Moniz de Aragão
Angela Arruda**

Resumo: Este artigo tem como objetivo cotejar a produção e as características dos *funks* de facção e de torcida no contexto do Rio de Janeiro. Para tanto, foram selecionadas amostras representativas de *funks* de torcida/facção a partir do material coletado em CDs piratas e na rede mundial de computadores: 39 *funks* da facção criminosa Comando Vermelho e 44 da torcida Força Jovem Vasco. O objetivo do estudo é entender os contextos em que são produzidos, que incluem forte expressão do universo jovem. Os resultados mostraram a estruturação dessas produções em torno do conflito, da depreciação dos inimigos, da exaltação de si e dos aliados, da repartição territorial e das paródias. Vislumbrou-se assim um campo construído por representações sociais, baseado em ancoragens que capturam, transformam e readaptam elementos de universos aparentemente distantes, como as guerras do Afeganistão e o ambiente *funk* dos EUA nos anos 70.

Palavras-chave: *funk*; representações sociais; jovens.

“Boladão, pesadão, isso é Rio de Janeiro”: Notes towards organized soccer fans and criminal faction funks

Abstract: This work aims at comparing the production of forbidden funk music and funk music produced by organized fans of soccer teams in the context of Rio de Janeiro. The analysis is to be conducted through the examination of 39 forbidden funk songs' content which quotes the criminal faction "Comando Vermelho", plus 44 other funk songs produced by an organized soccer fans team entitled "Força Jovem Vasco". The objective of the study is to understand the contexts where they are produced, as an expression of the universe of youngsters. The results showed relations in both samples, between conflict, the depreciation of the enemies, self-exaltation and of their allies, territorial distribution and parodies. The construction of social representations is glimpsed thus, based in elements of apparently distant universes, such as the war in Afghanistan and the American funk in the 70's.

Keywords: funk carioca; social representations; young people.

Introdução

A proposta desse artigo é pensar a produção de *funks* dentro do contexto do futebol carioca. Parte do pressuposto de que essa ligação foi possibilitada devido a um modo de torcer característico do Rio de Janeiro – exportado para o resto do Brasil ao longo do tempo –, no qual a participação ativa e criativa do torcedor trouxe para os estádios de futebol músicas diferentes dos tradicionais hinos dos clubes, culminando na criação, reinvenção e transformação de canções de outros contextos para abordar questões daquele universo particular. Outro fator é a própria constituição e característica do *funk* carioca, assim conhecido justamente por ter se formado a partir de intensas apropriações e traduções

do estilo original, o norte-americano, à medida que foi se entranhando na cultura carioca desde os anos 1970.

Não é novidade a ligação estreita entre música e futebol. Contudo, o que o artigo propõe-se a discutir são as condições de produção e as características do *funk*, que possibilitaram o uso desse estilo musical a serviço dos embates entre diferentes torcidas de futebol do Rio de Janeiro.

Serão apontados pontos de interseção entre o *funk* proibido de facção e os *funks* produzidos pelas torcidas. A escolha por traçar paralelos entre os dois se relaciona à constatação de que ambos se estruturam em torno de um conflito, além de fazerem parte de um mesmo espaço de produção, o Rio de Janeiro. Essa aproximação, portanto, nada tem a ver com uma criminalização da música produzida pelas torcidas organizadas, ou pelas facções criminosas.

O tópico a seguir discute aspectos relacionados à história do *funk*, ao contexto do futebol e a um modo de torcer peculiar às torcidas organizadas nos estádios, sobretudo às torcidas jovens, bem como aspectos referentes a uma sociabilidade carioca, tão importantes para a produção do *funk* quanto para as manifestações musicais do universo do futebol.

O *funk* e o futebol no Rio de Janeiro

O *funk* é uma expressão marcante do universo dos jovens, em especial dos moradores dos espaços populares. Está entre as suas principais opções de lazer, lugar de encontros e afirmação de identidades. De acordo com Medeiros (2006), trata-se de um fenômeno tipicamente carioca, que chega a reunir até dois milhões de jovens por final de semana em cerca de setecentos bailes na cidade. No espaço do baile, observa-se a continuidade entre música e movimento: a dança é manifestação corporal correlata ao impacto do som sobre o público. A relação com o corpo dos jovens está na cadência que acompanha o ritmo, na explosão de sexualidade e fruição que algumas letras do batidão exploram, reafirmando uma importante forma de expressão que também passa pela corporalidade.

Inicialmente identificado às classes populares, o *funk* pouco a pouco incorporou-se ao dia a dia da cidade, não só transformado num produto comercializável e rentável, ao ser apropriado pela lógica do mercado, mas também pela sua adequação ao estilo de vida desta cidade em que a criatividade, o humor e o prazer são muito valorizados.

Circular pelo Rio de Janeiro é ter contato inevitável com o universo *funk*. As suas gírias extrapolam seus locais de produção, sendo adotadas por diversos grupos sociais. O modo próprio de se vestir influencia tanto o comércio popular quanto lojas de grife. Animando festas infantis e misturados a versões *funk* dos tradicionais hinos de torcida de futebol nos estádios cariocas, se fazem presentes tanto nos espaços formais de lazer quanto diluídos em práticas do cotidiano. São exemplo disto os carros que circulam pela cidade transmitindo em alto e bom som os *hits* do momento, forçando uma convivência, nem sempre harmônica, do *funk* com os diferentes habitantes da cidade. Tudo isto reforça a tese das relações entre o ambiente e o modo de ser carioca e o universo do *funk*, ao mesmo tempo produto e parte disso. Essa “infiltração” é bastante apreciada pelos jovens, marca que perdura desde a chegada do ritmo à cidade, como reforça Medeiros (2006).

Versatilidade e *funk* caminham lado a lado desde que este estilo musical chegou ao Brasil. Foi também devido a essa união que o *funk*, nascido nos EUA e exportado para o Brasil na década de 1970, sofreu apropriações e traduções locais de tal maneira que se transformou num outro estilo, chamado por alguns autores de “*funk carioca*”, para diferenciá-lo do *funk* americano, seu precursor (Herschmann, 2005; Vianna, 1988).

O processo de construção de um *funk* carioca e, portanto, brasileiro, teve início na década de 1980. As músicas em inglês, incompreendidas pelo público, passaram a ser substituídas por frases com sonoridade semelhante em português, embora com sentido completamente diferente. Nascia um produto híbrido; novas ancoragens eram postas em marcha. Esse tipo de apropriação criativa ficou conhecida como “melô” e os exemplos são muitos: “you talk too much” deu lugar a “taca tomate” (melô do tomate) e “I’ll be all you ever need” transformou-se em “ravioli eu comi” (Herschmann, 2005). Mas foi a transformação do refrão “Whoomp! There it is” em “Uh! Tererê!”, na primeira metade da década de 1990, que extrapolou o universo *funk* e ganhou as ruas. Virou hino de torcida de futebol (“Uh! Tererê! Sou Flamengo até morrer”) e jingle de campanha política para a prefeitura do Rio de Janeiro em 1996 (“Uh, tererê, vote no PT”).

A década de 1990 é marcada pela nacionalização completa do *funk*, iniciada com o lançamento em 1989 do disco *Funk Brasil 1*, pelo DJ Marlboro (Guedes, 2005). As letras começam a ser cantadas em português e a trazer questões do cotidiano dos espaços populares. O Rap da Felicidade, por exemplo, cantado pelos MCs Cidinho e Doca, tornou-se um sucesso nacional com o refrão “Eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci /e poder me orgulhar /e ter a consciência que o pobre tem seu lugar”.

As reapropriações continuaram a ser uma característica; o *funk* buscava referências em diferentes universos e utilizava um mesmo material para diferentes versões e remixagens. Esta coleção de apropriações realizadas pelo *funk* parece obedecer a uma lógica do senso comum semelhante ao processo da ancoragem (Moscovici, 1978), em que objetos inicialmente distintos são aproximados, criando semelhanças e gerando novas significações.

É nesta mesma conjuntura que o *funk* começa a ser associado à violência, quando recai sobre o *funkeiro* a culpa pelo “arrastão” ocorrido na praia do Arpoador em 1992 (Herschman, 2005). O debate sobre a associação entre *funk* e violência atravessou essa década, culminando em proibições aos bailes, instauração de CPIs para investigar a ligação de MCs com o tráfico de drogas e criação de projetos de lei para a sua regulamentação (Arruda, Barroso, Jamur & Melício, no prelo; Guedes, 2005; Medeiros, 2006).

Mesmo com toda adversidade, o *funk* continuou forte na periferia da cidade, chegando aos anos 2000 com uma nova cara. Os chamados *funks* eróticos ou sensuais começaram a se destacar, com letras de duplo sentido e forte apelo sexual. A novidade é a entrada maciça das mulheres nesse universo: surgem figuras como Tati Quebra-Barraco e Deize Tigrona. Sob a forma do escracho, essas músicas trazem a livre manifestação do desejo feminino, assumindo uma liberdade de expressão quanto ao sexo até então só permitida aos homens. Ainda que reproduzam a lógica da mulher como objeto sexual, há uma sutileza, uma escolha em se portar da maneira que parece ser a que proporciona mais prazer.

Nesse mesmo momento, um outro tipo de *funk* começa a se destacar¹, o *funk* proibido de facção, conhecido por “proibidão”². Esses *funks* fazem referência às principais facções que controlam o tráfico de drogas no Rio de Janeiro: o Comando Vermelho (CV), o Terceiro Comando (TC) os Amigos dos Amigos (ADA). Eles apresentam um cenário brutal, questões de um cotidiano marcado pela violência e, ao mesmo tempo, apontam para uma maneira peculiar de, através da música, transformar a crueldade vivida e percebida em diversão.

O primeiro “proibidão” chegou ao conhecimento do grande público e às páginas dos jornais da cidade em 1999 com o “Rap do Comando Vermelho”. Ele chocou a sociedade com o conteúdo extremamente violento de sua letra, ao descrever a punição de um X9, um delator³. A música usa como base melódica Carro Velho de Ninha e Ivete Sangalo, seguindo a tendência do *funk* de se apropriar de referências musicais de outros universos para a constituição de suas músicas.

Esta breve contextualização sobre o universo *funk* apresenta os contornos de uma prática musical (Seca, 2001) popular, apropriada e apreciada por camadas diferentes da população, embora não seja unanimidade. Mesmo encontrando dificuldades e resistências, aos poucos foi se esgueirando e ganhando territórios em outros campos, como no futebol. A associação entre estes universos pode ser costurada tanto pela presença maciça de suas atividades no cotidiano, quanto em sua mistura, na qual os hinos e a paixão pelo time fazem parte dos bailes e das letras e as batidas de *funk* estão nos estádios, compondo com letras de apoio aos times.

Com percursos diversos, *funk* e futebol sofreram metamorfoses, atravessando seu campo de origem, alastrando-se por outros meios, ganhando novas feições. Bem anterior ao *funk*, a prática do futebol no país se inaugura no final do séc. XIX. Como afirmam os trabalhos de Pereira (2000) e Toledo (1993), a prática do futebol rapidamente ganhou o gosto popular, alavancada pela criação do nicho do jornalismo esportivo nos jornais em circulação no Rio de Janeiro, como demonstra o trabalho de Lopes (1994) sobre o jornalista Mário Filho. Assim, o futebol trilha um caminho diferente em relação ao *funk*, que conquistou espaços vindo da juventude negra e pobre. Este jogo de bola foi importado por brasileiros abastados que visitaram países em que era difundido, como Inglaterra, seu berço, ou mesmo os vizinhos Uruguai e Argentina (Pereira, 2000). Herdeiros da elegante tradição do esporte britânico, os primeiros *clubs* como o Fluminense, contavam com jogadores exemplo daqueles tempos, como o goleiro Marcos de Mendonça, que jogava vestindo camisas de seda, com porte de um aristocrata, e a “gravidade de um sacerdote”⁴ (Campos, citado por Pereira, 1997, p. 30).

¹ O *funk* proibido de facção ficou conhecido no final da década de 90. Porém, o seu processo de formação teve início a partir de 95, com os *raps* de contexto, que retratavam temas polêmicos, como o contexto de violência nas favelas cariocas, assim como o preconceito sofrido por seus habitantes.

² O termo *proibidão* tanto pode designar *funks* eróticos, quanto *funks* relacionados a facções criminosas. Geralmente, nos CDs de proibidão, essas duas vertentes aparecem juntas.

³ “Cheiro de pneu queimado/ carburador furado/ e o X-9 foi torrado/ Quero contenção do lado/ tem tiro no miolo/ e o meu fuzil tá destravado”.

⁴ Este mesmo artigo conta que a classe era tanta que Marcos evitava pular no chão para pegar a bola a fim de não se descompor. O goleiro, é claro, afirma que isso fazia parte da técnica que havia desenvolvido, na qual era desnecessário jogar-se tanto no chão (Pereira, 1997).

A popularização do futebol, como do *funk*, também encontrou dificuldades no Brasil, em que se destaca a luta pela inserção de jogadores negros entre os quadros regulares dos times (Lopes, 1994) e pela profissionalização (Pereira, 1997, 2000), além das relações com times do exterior, que desde longa data levam muitos jogadores nacionais.

Importa destacar ainda as transformações vividas pelas torcidas: no início restritas aos sócios dos garbosos clubes, passaram a se alastrar como organizações que incentivavam os jogadores e o time, acompanhadas de verdadeiros mestres de cerimônia, como Jaime de Carvalho, fundador da Charanga Rubro-negra (Hollanda & Silva, 2007). Em meados da década de 1960, surgiram movimentos juvenis fundando as torcidas jovens cariocas, como a Força Jovem Vasco (FJV), depois da instauração do regime militar (Hollanda, 2008; Teixeira, 2006). Este novo tipo de organização surge com forte caráter de oposição à maneira como as torcidas vinham se posicionando frente aos clubes. Até então, as torcidas eram formadas por sócios dos clubes e vinculadas às diretorias e tinham função apenas de apoiar o time. A partir desse momento, passam a enfatizar o desejo de independência para poderem se posicionar criticamente quanto à atuação dos jogadores, dos dirigentes e de outras torcidas ou times (Teixeira, 2006). Até hoje elas passaram por muitas transformações, mas não perderam a marca do protesto e da contestação.

Não é possível discutir aqui os motivos que fizeram e ainda fazem com que futebol e *funk* sejam tão populares na cidade do Rio de Janeiro. É certo que a construção de ambos acontece no quadro da indústria cultural, que faz destas práticas produtos de consumo, num sistema de retroalimentação em que a paixão por elas é também utilizada com fins comerciais, provocando o seu alastramento. Mas esses não são os únicos componentes da mistura, como afirmam Herschman e Lerner (1997), sobre o ambiente carioca. Trata-se de uma convivência entre a implantação de códigos sociais por vezes forçados pelos governos e sistemas econômicos e uma resistência popular, que se traduz numa conduta malandragem, num sorriso matreiro que também pode ser entendido como uma interpretação ou reapropriação, à sua maneira, de tais regras.

Escolha teórica

Para discutir esse quadro, que envolve, por um lado, *funks* relacionados ao contexto do tráfico de drogas do Rio de Janeiro e o seu conflituoso dia a dia e, por outro, *funks* produzidos num campo intenso de afetos, resultado da sua ligação ao futebol, “a paixão nacional” dos brasileiros, como propala o senso comum (Wisnik, 2008), foi escolhida a teoria das representações sociais.

A teoria, conforme formulam Moscovici (1978) e Jodelet (2001), traz contribuições importantes para a discussão sobre o senso comum, ao colocar o cotidiano como espaço de produção e reflexão de ideias que circulam na sociedade, e pensar a intensa atividade no retrabalhar e adaptar de conceitos. Entende que indivíduos e grupos são produtores de saberes não obrigatoriamente especializados, utilizados para a movimentação no mundo, saberes tão legítimos como quaisquer outros. A comunicação é fundamental para abordar o que está em questão quando se fala do cotidiano. As trocas entre diferentes ideias e representações se fazem pela circulação e negociação de discursos, à qual se somam diversos jogos de poder. Moscovici (1978) propõe os processos de objetivação e

ancoragem para compreender melhor os meandros deste movimento. A objetivação enxuga as múltiplas significações de um fenômeno, reduzindo a massa de ideias que podem ser ligadas a ele. Dessa maneira, seu significado fica mais restrito e passível de ser utilizado mais facilmente. A eleição de imagens que concentram a significação escolhida também é característica da objetivação. A ancoragem propõe relacionar o novo objeto que está sendo significado com outros, escolhendo no rol de sentidos previamente produzidos um que se aproxima dele, transformando e realocando o sentido dinâmico das palavras. Assim, mais do que integração da novidade, são processos que tratam dos movimentos dos significados no seio da vida social (Moscovici, 1978).

O estudo da vida cotidiana proposto por Moscovici é ferramenta interessante para compreender o ambiente de produção desses *funks* que, como foi pontuado acima, estão entranhados no ambiente pensante do Rio de Janeiro. O objeto de pesquisa desse estudo faz parte de um universo de significação maior e, portanto, é preciso recorrer às práticas que são aqui colocadas em discussão – futebol e *funk*. Oriundas de outros países, elas chegam ao Brasil e assumem novas feições, como as versões cariocas do torcer e do *funk*. Sobre esse tipo de apropriação, um depoimento presente no filme *Funk Rio!* (Goldemberg, 1994) diz que “o brasileiro é como o japonês, não inventa nada, só aprimora o que já existe”; pode-se perguntar se essa transformação já não é uma invenção.

A escolha por esse referencial teórico se justifica também pela temática: trilhar um campo no qual representações são encarnadas em discursos e práticas, relacionados a um contexto de produção específico, justamente o que a teoria das representações sociais busca investigar e que será desenvolvido nos próximos itens.

Método

O projeto de pesquisa *O universo do funk proibido no Rio de Janeiro*⁵, interessado em compreender este meio, tem como um de seus objetos as músicas, e por isso deteve-se no estudo das letras e músicas de “proibidão” de facção.

Como sua veiculação é proibida na mídia, é praticamente impossível identificar a autoria destes *funks*, exceto quando um ou outro MC a reivindica. São as menções que as próprias letras fazem à facção, a códigos internos, traficantes e localidades que permitiram identificar sua vinculação. Assim, foi possível encontrar características que atravessam o conjunto das 39 letras de *funk* proibido de facção, de uma forma geral. Os 44 *funks* de torcida, importante recurso no exercício do torcer, também apresentam algumas destas qualidades.

Do ponto de vista musical, é comum o uso de versões de outros *funks* ou outras músicas de sucesso para a construção dos proibidos, como retrata o título deste artigo, inspirado em versão cantada pela FJV “Boladão, pesadão, isso é Rio de Janeiro” e pela MC Sabrina sobre o CV “Boladão, pesadão, isso é Comando Vermelho”. Assim, várias músicas são criadas e recriadas utilizando a mesma base, servindo tanto a uma

⁵ Coordenado por Angela Arruda e vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFRJ, com financiamento da FAPERJ e bolsas PIBIC. Estuda o *funk* e o seu universo de produção e circulação desde agosto de 2006.

facção quanto a outra. Quanto ao vocabulário utilizado, parece expressar muitas vezes a identidade de cada facção, com a presença no caso do lema “é nós”, emblemático do CV, ou “é a gente”, da ADA.

A análise não pode se restringir apenas à parte verbal das músicas – as letras e a linguagem que as expressam – que não é a única a participar na veiculação do sentido. Há também os sons que são ou se assemelham a tiros de metralhadoras, fuzis e outras armas, ou distorções nas letras cantadas a fim de produzir sensação de medo em quem ouve, além de uma maneira de cantar que revela no volume e no timbre rouco uma identidade vocal específica⁶. Esses elementos compõem com as letras violentas um universo particular e contribuem para o mergulho do ouvinte nele, trazendo a sensação de comungar com aquele mundo ao ter acesso a essas músicas.

Além disso, os *funks* se apresentam como um importante recurso dessa expressão jovem, visto a grande presença desse tipo de música no exercício do torcer.

De um total de 550 *funks* proibidos e 205 *funks* de torcida – que incluem todas as facções e todos os times – foram selecionadas aleatoriamente 50 dentre as que faziam referência ao Comando Vermelho (CV), sendo aproveitadas 39 delas, e 44 *funks* da torcida organizada Força Jovem Vasco (FJV). A escolha se deu, no primeiro caso, por conta da presença majoritária do CV nas favelas do Rio de Janeiro (Junior, 2006), sua influência sobre a vida da cidade e também pela sua importância histórica, já que foi a primeira facção criminosa do Brasil. No segundo caso, deveu-se à expressividade da FJV dentro da torcida do Club de Regatas Vasco da Gama, famoso time carioca, e à sua considerável produção de *funks* como via de expressão. Isso não significa que outras facções criminosas e torcidas organizadas de times cariocas não possuam músicas semelhantes, como demonstra o extenso acervo coletado. Foram acessados também *funks* da Torcida Jovem do Flamengo, Raça Rubro-negra, ambas do time Flamengo, da Young-Flu do Fluminense e da Fúria Jovem do Botafogo; além de outros relacionados às facções criminosas Terceiro Comando (TC) e ADA (Amigos dos Amigos).

Procedeu-se à análise de conteúdo temática (Bardin, 2003) destes 83 *funks*. Uma matriz de categorização foi criada a partir da leitura flutuante e de outras subsequentes dos 50 *funks* de facção, nas quais temas centrais emergiram. Eles constituíram grandes eixos que, por sua vez, se desdobraram em categorias, ganhando especificidade à medida que o material foi esmiuçado.

Sete eixos principais, abarcando 18 categorias, compõem a matriz: 1. Conflitos externos a facção, de tipos diferentes (com a polícia, com outras facções); 2. Regras de conduta (conselhos e punições); 3. Afirmação da identidade da facção (Resgate da memória; Territorialidade; Homenagens/Saudações; Expressões identitárias; Referência ao arsenal bélico; Exaltação à força e ao poderio da facção; Grupos internos); 4. Afirmação da identidade guerreira (O guerreiro e sua antítese); 5. Consumo e demonstração de poder; 6. Referência ao uso de drogas; 7. Dificuldades enfrentadas (Morte iminente; Sofrimento das mães e outros parentes; Outras)

⁶ Agradecemos à Profa. Mônica Duarte e aos colegas da Pós-Graduação em Música da UNIRIO, pela explicitação deste conceito.

Procedemos à leitura do outro conjunto de *funks* de torcida e percebemos que esta matriz poderia ser utilizada como parâmetro para a análise deste material. Por meio dela, *funks* foram categorizados, sendo possível se pensar as semelhanças e diferenças entre eles. Todo o material foi tabulado por presença e ausência das categorias, porém o foco aqui será nas reflexões suscitadas pela análise, acompanhadas de exemplos.

Resultados: o que os *funks* cantam

Os *funks* de torcida, como os de facção, estruturam-se em torno do conflito. No primeiro caso, entre a FJV e as torcidas organizadas rivais. Ele aparece nas músicas como uma disputa em torno de espaço, força, número, beleza e supremacia, como em: “Todo mundo bate palma, a nossa festa é bonita” (*Funk FJV*).

Da mesma maneira, os *funks* proibidos de facção, por retratarem o universo destas facções, que estão em constante disputa pelo domínio, defesa e manutenção de territórios – com a polícia ou com uma facção rival – também têm no conflito a sua tônica. Aí surgem vocábulos relacionados ao contexto de guerras, ao potencial bélico, nomeando as aquisições das mais potentes armas do grupo e ofensas aos rivais.

Para alcançar essa superioridade simbólica, alguns recursos são utilizados em ambos os casos. Seus principais dispositivos estão explicitados a seguir.

A depreciação do rival versus a exaltação de si

Os inimigos são alvo de depreciação e subestimação com o uso de diminutivos, infantilização e referências à passividade sexual para designá-los: “A dos playboy otários é bem pequenininha / Torcida Young-cu⁷ cabe dentro do fusquinha” (*Funk FJV*), além de “Racinha”, numa referência à Raça Rubro Negra e “urubuzinho”, que designa qualquer torcedor do flamengo, “ADA viado / Ainda mama na mamadeira” (*Funk CV*). Este recurso também foi identificado por Toledo (1993) em estudo sobre os torcedores paulistas, é o que chama de vocabulário de intimidação, que faz referência à subordinação, inferioridade e fraqueza, usando também referências a animais.

Ao mesmo tempo em que as características dos rivais são colocadas nas músicas de forma a expor as suas fraquezas, a FJV e o Vasco, como o CV, são exaltados em toda a sua potência, com expressões de intensidade que remetem à grandiosidade (“a maior”, “a mais temida”, “Vascão”): “Eu sou da famosa torcida arrepio / Conhecida por geral como o terror do Rio” (*Funk FJV*). “É liberdade, é Vermelhão, até morrer / Lá no chapa ou na matinha, fê em Deus nós é CV” (*Funk CV*).

“Tipo Afeganistão”: cantando para intimidar

Ações e episódios de violência nos quais a FJV vence o inimigo são bastante evocados. Para isso, um vocabulário que expressa intimidação, força, guerra e território é utilizado: “A reunião já foi feita, tá tudo combinado / Se encontrar um urubuzinho pode mandar pro buraco / No latão ou pro valão (...) o meu bonde está neurótico / Os irmão

⁷ A expressão é um trocadilho depreciativo com a torcida Young-Flu, do fluminense.

tão pesadão, tipo Colombia, tipo Afeganistão” (*Funk FJV*). O mesmo ocorre nos *funks* de facção, nos quais, por exemplo, aparece um vocabulário bélico que serve à intimidação, ao incluir a descrição de punições impostas aos rivais: “DJ, é o Antares, muito bolado, tá ligado? /Tipo Afeganistão, cumpadi /Beira Mar falou ‘Osama sou eu!’ /O Celsinho chorou/ Uê se fudeu⁸!” (*Funk CV*).

Território e identidade: a união faz a força nas famílias e nos bondes

A referência ao território também é uma marca dessas músicas. No caso dos *funks* de facção, o lugar de origem de quem canta é exaltado, os aliados são homenageados e os territórios cobiçados são listados como os próximos alvos de invasão. É possível perceber uma geografia que descreve os partidários – lugares que “fecham” – e os inimigos – aqueles que “não fecham” – com a facção cantada na música. Entretanto, a dinâmica de mudança do controle desses territórios, acompanhada pelos jornais e nas músicas, expõe o quanto o domínio dessas localidades é frágil: a qualquer momento podem receber um novo comando, reforçando a necessidade de veicular também nas produções musicais, a associação entre facção e território.

A enunciação de territórios no *funk* não é uma novidade. Herschmann, ao descrevê-lo nos anos 90, já dizia: “esses cantores/compositores prestam também homenagem a seus locais de origem, transformando-os em tema central (ou secundário) do rap” (2005, p. 166). Tal recurso, segundo o autor, teria relação com o desejo de ser reconhecido, de reinscrever o seu mundo na cidade. O desejo de que essa terra natal seja reconhecida na e como cidade.

O território também aparece como elemento importante nos *funks* de torcida. A FJV se divide em famílias. Cada uma representa uma área, que pode ser um bairro ou uma região da cidade, do estado do Rio de Janeiro, ou ainda outro estado do país. Para quase todas essas subdivisões, encontra-se *funks* que narram sua singularidade, o seu diferencial. O próprio termo família é indicativo de uma relação de irmandade, parentesco muito próximo, laços “de sangue” que é preciso prestigiar e honrar; a família é, no seio da sociedade, o espaço primeiro e mais íntimo ao qual se pertence. A ligação da torcida do Vasco com raízes portuguesas e os fortes laços afetivos que reúnem os núcleos familiares deste povo podem justificar a escolha deste termo, já que é possível perceber agrupamentos semelhantes em outras torcidas jovens, chamados de pelotões (Jovem-Fla), canis (Fúria) ou núcleos (Young-Flu) (Holanda, 1982).

Vê-se um interesse claro de exaltar a sua família, fazer propaganda de suas qualidades, mostrar sua força perante a organização das torcidas como um todo: a união faz a força. Por isso, as famílias produzem as suas próprias músicas e fazem questão de anunciar aos ouvintes quem está cantando. “Canelada dói, Força Jovem te destrói /O bonde do Muay thai invadiu o Rio de Janeiro/ Vigésima Terceira Família só tem guerreiro” (*Funk FJV*). De forma semelhante, as facções atuam em bondes, subgrupos sempre anunciados nas músicas, que executam alguma atividade em conjunto (geralmente violenta), e exaltam também a identidade da facção, como se ela fosse poderosa em si

⁸ Antares é uma favela localizada na Zona Oeste do Rio de Janeiro; Celsinho e Uê são traficantes rivais do CV, facção a qual Beira Mar pertence.

mesma. “Não se mete, não se mete! /Com o bonde do 157⁹! (...) e tá ligado, esse bonde é só ladrão /É o bonde dos 157, choque, só porta carrão” (*Funk CV*).

Como no caso das famílias, os bondes manifestam afetos ligados à necessidade de coesão para o enfrentamento e a vitória sobre o adversário, e os bondes ou locais aliados são citados ou louvados. “Na união sempre formada, com as famílias mais chegadas / Força Jovem, lá do Vasco, sempre foi considerada”. “Com o bonde do BBC, meu amigo, pistol-uzi gargalha” (*Funk CV*).

As alianças

Como no *funk* de facção, no de torcida é cantado o rol dos aliados e inimigos, o que produz uma geografia das alianças das torcidas no âmbito nacional. Isso aparenta ser uma estratégia para aumentar o poder da torcida organizada e ser capaz de competir de maneira semelhante – “fazer frente” – nos locais onde não é maioria. Trata-se da estratégia de “unificação” das forças, como no *funk* proibido de facção (Sneed, 2003). Ela segue uma lógica que tende a estabelecer correspondência entre alianças locais e distantes: se uma torcida rival do âmbito local, por exemplo a Jovem Fla, se alia a uma torcida em São Paulo, a FJV se aliará a uma torcida inimiga e capaz de competir com a aliada do Flamengo naquele estado e vice-versa, e isso se reproduz em outros estados do Brasil. No âmbito local, como demonstram as letras, a grande disputa da FJV é com a Torcida Jovem Fla, e menções ao Flamengo de uma forma geral nas músicas. “Mas tem a torcida que faz a união/ Em São Paulo Mancha Verde é tradição/ Em Minas, Galoucura que bota o terror/ Mando um alô para as torcidas do Grêmio/ Império e Curitiba botam pra quebrar” (*Funk FJV*). “PCC-SP, RJ-CV /É nós! RL paz justiça e liberdade é nós¹⁰!” (*Funk CV*).

Recortes, apropriações e releituras

Outro aspecto a ser ressaltado é a utilização de bases musicais populares utilizadas em diferentes versões. Por exemplo, a música Carro Velho, já mencionada, serve de base tanto para *funks* de facção como de torcida. O trecho “Cheiro de pneu queimado, carburador furado, coração dilacerado” foi transformado em “Cheiro de Uê queimado, Café foi espancado, Robertinho é um viado...”, no *funk* de facção, e “Cheiro de pano queimado, canhão foi esmagado e o seu lado foi tomado...”, no *funk* da FJV. No primeiro caso, Uê, Café e Robertinho são traficantes e essa música narra o episódio no qual um deles foi assassinado pelo grupo do CV. No segundo, pano se refere à bandeira, o canhão diz respeito ao símbolo da Torcida Jovem Fla e o lado, ao lugar em que o rival se encontra no estádio. Vale lembrar que a Torcida Jovem Fla também tem uma versão para essa música: “Cheiro de bambu queimado, seu lado foi tomado e o Eddie foi rasgado”. O bambu é usado como mastro da bandeira e o Eddie (caveira) é um personagem do grupo musical Iron Maiden, utilizado como símbolo da FJV. Nas versões de torcida e de facção, o que é narrado é a invasão do lado rival e a destruição de um importante símbolo: a bandeira.

⁹ 157 se refere ao número do artigo do Código Penal que descreve o crime de roubo

¹⁰ PCC significa Primeiro Comando da Capital e RL, Rogério Lemgruber, dito como um dos fundadores do CV

Outras questões

Pode-se pensar que tanto nas torcidas quanto nos *funks* de facção lança-se mão de referências diversas que reúnem a vitória da filiação de quem canta à derrota imposta aos adversários: memória da execução de membros da facção rival, humilhação ligada a bandas de rock pesado na torcida. Os dois tipos de *funk* reforçam o caráter vingativo, depreciativo e violento, a partir dos respectivos contextos, sinalizando estes cantos de guerra como parte de um ritual de encontro e competição entre os jovens, ainda que as circunstâncias e o tipo de inserção de cada grupo possam diferir.

Discussão

Isso leva a pensar que o conhecimento do seu universo é indispensável para a compreensão dessas letras cantadas em jargão próprio e narrando episódios de difícil entendimento pelos não iniciados, que reafirmam a ideia de irmandade: “Quem é de organizada tá rindo da sua cara” (*Funk FJV*). Essas músicas trazem e divulgam uma história não oficial, que se passa nas entrelinhas da sociedade, pertencente a grupos específicos, que em escala diferentes, margeiam a fronteira da ilegalidade. Os *funks* de facção, por exemplo, são às vezes relatos de confrontos, com nomes de presos, lembrança de antigos líderes, informações sobre cisões dentro da facção, que se perdem no dia a dia.

Mesmo com as semelhanças estruturais apontadas acima, o *funk* de torcida fala de um confronto que está mais no plano simbólico do que concreto. Essa disputa é misturada às gozações e deboches que fazem parte da dinâmica do futebol. Há uma forte dose de humor. No caso do *funk* de facção, há um conflito concreto. A crueza com que ele é descrito aponta para uma proximidade muito maior entre música e realidade, o que leva, muitas vezes, os defensores a denominar o proibidão de facção como crônica de uma realidade e os opositores, de apologia ao tráfico, questões que este artigo não se propõe a discutir. O que se pode conjecturar é que as torcidas também apresentam episódios de violência, como se a competição ao estimular o *ethos* da virilidade (Zaluar, 1994, 2004), convocasse um modelo de resposta mais ou menos semelhante entre os jovens ligados às facções. É o modelo da disposição para o confronto, da preservação do território recorrendo à intimidação, à vitória autoproclamada, na busca de reforço à coesão, insistindo na humilhação do outro que, mais que diferente, é visto como pondo em risco a vitória, a identidade e até a vida de quem canta. Esta gradação do que está em risco, acompanhada dos meios condizentes, faz a diferença entre os dois tipos de fenômeno. O *funk* de facção traz a narrativa de um confronto armado, de vida e morte, entre os contendores. Este já não é o caso nos de torcida, que ainda assim também falam em matar e ferir, mas não evocam armas, permanecendo nos marcos do ritual de intimidação como forma de resposta ao conflito. Sem dúvida, com estas características, facilmente, em situações de multidão, o ritual pode se converter em realidade. É assim como a violência se declara e se alastra nos estádios, sublinhando a força das crenças e dos afetos, quando o fluxo do conflito desperta a vontade do confronto corporal, da derrota do adversário em termos físicos.

Merece ser enfatizado que nesse *corpus* havia *funks* da torcida FJV de outros estados do país, com famílias de São Paulo e de muitos estados da Região Nordeste, narrando um conflito que inicialmente diz respeito à esfera local do Rio de Janeiro, como a rivalidade entre Flamengo e Vasco. As estratégias adotadas pelos torcedores são, como já apontamos, a associação às torcidas locais, como a Inferno Coral do Santa Cruz de Pernambuco e Trovão Azul, do Confiança de Sergipe, aliadas da FJV e de outros clubes, pois para torcedores vascaínos residentes nesse estados não é possível estar nos jogos de seu time com frequência. Mesmo nesses lugares, as produções de *funk* são muito semelhantes às realizadas no Rio de Janeiro, mas também conservam características próprias, como o sotaque paulista ou sergipano, entre as músicas acessadas. Essa semelhança, somada à frequência de torcedores deste time em todo o Brasil (Murad, 2007) aponta para uma exportação do modo de torcer do Rio de Janeiro para outros estados, com produção de *funks* e de gritos semelhantes.

Ao se propor discutir as condições de produção e características do *funk* que possibilitaram a esse estilo musical ser utilizado em dois universos distintos – o do futebol e o das facções criminosas que disputam territórios no Rio de Janeiro –, uma série de questões foram suscitadas, que ora aproximam esses dois contextos e ora os colocam em lados opostos.

Em relação às semelhanças, a lógica estruturante dessas duas produções gira em torno do conflito e da afirmação de uma identidade. Há uma bipolaridade materializada na exaltação do próprio grupo e na depreciação do rival. Esse mecanismo funciona como um dispositivo da afirmação, que se objetiva no conflito por meio de um abandeiramento (“Sou FJV”, “Sou CV”). O conflito, neste caso, se expressa de forma violenta, indo da intimidação à eliminação do outro. O reforço do próprio grupo se faz necessário nesse quadro, sendo a demarcação dos territórios e a enunciação do rol dos aliados e inimigos fundamentais para pôr em marcha a lógica já mencionada. Isso também se confirma pela hierarquia de ancoragens e objetivações construída em torno do CV/ FJV/Vasco. Para os torcedores, seu estádio é um caldeirão que envolve seus adversários: “Vou torcer pro Vasco ser campeão/ São Januário, meu caldeirão”. A FJV é também chamada de Força, por vezes numa analogia ao filme Star Wars. Em contrapartida, o time do Flamengo desponta como o maior rival e também alvo de muitas metáforas, como o já citado urubuzinho, e a alusão à execução do outro: “explodimos o canhão”.

A identidade se cola na relação de aniquilação do antagonista nas duas amostras. A objetivação e a ancoragem estão presentes quando a FJV se proclama caçador de urubu e o CV em sua relação com os alemães, como em: “Detonamos a Racinha, pegamo cinco alemão” (*Funk* FJV) e “É nós na fita e os alemão na mala” (*Funk* CV).

Quanto aos aspectos musicais, são empregadas bases melódicas conhecidas, sobre as quais novas versões de letras são criadas e modificadas de acordo com quem canta. Ademais, os dois tipos de *funk* fazem dos participantes atores desta prática musical, pela improvisação e a participação ativa nos espaços onde eles são cantados e dançados (Sneed, 2003).

Contudo, alguns contrastes podem ser indicados. O *funk* de torcida, aparentemente, diz respeito mais a um confronto simbólico, ritual, no qual o que está em jogo é uma questão de vitória ou derrota de um time. O poder vem do grito, e a presença do deboche

e do humor é a tônica dessas músicas. Ao mesmo tempo, a sua difusão por vários estados do país pode indicar a formação de amplas redes afetivas entre as torcidas. Ao contrário, no *funk* de facção, o confronto se apresenta como totalmente tangível, para além do simbólico e do ritual. A questão em pauta é efetivamente de vida ou morte e o poder é expresso majoritariamente pela potência das armas. O deboche e o humor dão lugar a uma ironia pesada, na qual episódios violentos e grotescos são relatados de forma sarcástica, tendendo a um humor negro, como no exemplo tão cantado de que o X9 vai virar churrasco, mas essa carne não se come porque se passa mal. Devido à estruturação e à organização do tráfico ser mais forte nas grandes metrópoles, os *funks* de facção relatam um conflito mais local, apontando para uma dinâmica muito própria, o que nos leva a pensar, neste caso, e pelo menos até agora, em redes locais, diferentemente dos *funks* de torcida, mais espalhados nacionalmente¹¹.

Um ponto fundamental a ser mencionado na produção desses dois tipos de música é a presença dos afetos como dimensão constitutiva do ser jovem, em particular na situação de competição-conflito. Ao mesmo tempo em que ele aparece ligado a uma visão radical do enfrentamento e do uso da violência, ele também se faz presente na necessidade de coesão, na alegria expressa nas músicas, nos gritos e na dança. Isso está de acordo com o que dizem Brenner, Dayrell e Carrano (2005) sobre o modo de subjetivação e de sociabilidade dos jovens nos dias atuais, que tem nas atividades culturais e de lazer a sua forma primordial de expressão e atuação. Trata-se de produções que fazem parte de um mesmo caldeirão cultural que constituiu ambas as práticas. O contexto ganha papel fundamental e alimenta o percurso dessas expressões, sem vinculá-las diretamente a práticas criminosas. Assim, a cultura *funk* é compreendida como uma forma de expressão do cotidiano dos jovens, como uma maneira de elaborar e inscrever uma realidade transformada em música, afirmando novos sentidos, ainda que no plano simbólico, para tantos impasses enfrentados diariamente. Podemos dizer que há um movimento pela visibilidade e afirmação de uma juventude marcada por um cotidiano de dificuldades e prazeres.

A teoria das representações sociais entra aqui como instrumento que confere validade a tais produções e seu uso reafirma nossa maneira de compreender a representação como elaboração criativa e coletiva da realidade (Jovchelovitch, 2008). Mais do que isso, nos aproximamos, vislumbrando um universo representacional que expressa uma certa maneira desses jovens se relacionarem entre si, que também desponta como movimento do desejo de reconhecimento e visibilidade (Seca, 2001) segundo um estilo carioca de sociabilidade. A criatividade está presente na lógica do cotidiano expressa nas letras, incorporando ideias que circulam em outros ambientes, produzindo novas significações tanto na forma das músicas – que tem como exemplo as paródias, frequentes nas duas amostras – e nos conteúdos, como nas referências a locais onde o conflito é intenso – seja no registro imaginário ou no real – como Colômbia e Afeganistão, exemplos de ancoragem da situação de conflito agudo.

¹¹ Um relatório da Secretaria de Segurança Pública do RJ de 2006, apontou a ligação entre o CV (RJ) e o PCC (SP). O PCC permitiria que o CV usasse São Paulo como entreposto de cargas e, em troca, poderia atuar em cidades do Sul fluminense do RJ. Nosso acervo possui um CD que narra o encontro em que se firmou a aliança CV-PCC, na favela do Jacaré (RJ), em 2002. (Redação Terra, 2009).

São inegáveis os fortes indícios de associação com o crime presentes nas letras dos *funks* de facção, mas o objetivo aqui foi buscar o que nessas músicas extrapola esse universo e, dessa forma, se relaciona também com os *funks* produzidos pelas torcidas. Os contextos comuns, o conflito e a bipolaridade identificados como características principais tanto no *funk* de torcida quanto no de facção são questões que dizem respeito à formação e ao pertencimento do sujeito a um grupo, que enfatizam a ideia da união e coesão, contraponto do desejo de reconhecimento, visibilidade e respeito, mesmo que não se concorde com as estratégias que elas apregoam. Estas duas formas de expressão musical estão dizendo algo sobre a juventude que as origina e então, algo que necessita de uma escuta atenta e uma resposta cuidadosa por parte das políticas sociais.

Referências

- Arruda, A., Barroso, F., Jamur, M., & Melício, T. (no prelo). De pivete a *funkeiro*: Genealogia de uma alteridade. Cadernos de Pesquisa.
- Bardin, L. (2003). L'analyse de contenu et de la forme des communications. Em: S. Moscovici & F. Buschini (Eds.), *Les méthodes des sciences humaines* (pp. 243-270). Paris: PUF.
- Brenner, A. K., Dayrell, J., & Carrano, P. (2005). Culturas do lazer e o tempo livre dos jovens brasileiros. Em: W. H. Abramo & P. P. M. Branco (Orgs.), *Retratos da juventude brasileira: Análises de uma pesquisa nacional* (pp. 175-214). São Paulo: Perseu Abramo.
- Guedes, M. (2007). *A música que toca é nós que manda: Um estudo sobre o proibido*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ.
- Goldemberg, S. (1994). *Funk Rio!* [filme-documentário]. S. Goldemberg, dir. Rio de Janeiro: CECIP, Canal+, Point du Jour Colorido. 1 DVD. 46min, color, som.
- Herschmann, M. (2005). *O Funk e o Hip-Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Herschmann, M., & Lerner, K. (1997). *Lance de sorte. O futebol e o jogo do bicho na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: Diadorim.
- Holanda, S. B. de. (1982). *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Hollanda, B. B. B. de (2008). *O clube como vontade e representação: O jornalismo esportivo e a formação das torcidas organizadas de futebol do Rio de Janeiro (1967-1988)*. Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ.
- Hollanda, B. B. B. de, & Silva, M. F. da (2007). No tempo da Charanga. *Esporte e Sociedade*, 2(4). Disponível em: <<http://www.lazer.eefd.ufrj.br/espsoc>> Acessado: 10/2008.
- Jodelet, D. (2001). Representações Sociais: Um domínio em expansão. Em: D. Jodelet (Org.), *As Representações Sociais* (pp. 17-44). Rio de Janeiro: UERJ.
- Junior, J. (2006). *Da favela para o mundo: A história do Grupo Cultural Afro Reggae*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Jovchelovitch, S. (2008). *Os contextos do saber: Representações, comunidade e cultura*. Petrópolis: Vozes.

- Lopes, J. S. L. (1994). A vitória do futebol que incorporou a pelada. *Revista USP*, 22, 64-83.
- Medeiros, J. (2006). *Funk carioca: Crime ou cultura? O som dá medo... e prazer*. São Paulo: Terceiro Nome.
- Moscovici, S. (1978). *A representação social da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Murad, M. (2007). *A violência e o futebol: Dos estudos clássicos aos dias de hoje*. Rio de Janeiro: FGV.
- Pereira, L. A. de M. (1997). Pelos campos da nação: Um *goal-keeper* nos primeiros anos do futebol brasileiro. *Estudos Históricos*, 19, 23-40.
- Pereira, L. A. de M. (2000). *Footballmania. Uma história social do futebol no Rio de Janeiro – 1902-1938*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Redação Terra. Relatório aponta “coligação” entre PCC e CV. *Terra Notícias*. 12/09/2006. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/>> Acessado: 10/2009.
- Seca, J. M. (2001). *Les musiciens underground*. Paris: PUF.
- Sneed, P. (2003). *Machine gun voices. Bandits, favelas and utopia in Brazilian funk*. Tese de Doutorado, University of Wisconsin-Madison. Madison, Estados Unidos.
- Teixeira, R. da C. (2006). Torcidas jovens cariocas: Símbolos e ritualização. *Esporte e Sociedade*, 2, 1-26. Disponível em: <<http://www.lazer.eefd.ufrj.br/espsoc/>> Acessado: 07/ 2008.
- Toledo, L. H. de. (1993). Por que xingam os torcedores de futebol? *Cadernos de Campo*, 3, 20-29.
- Vianna, H. (1988). *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Wisnik, J. M. (2008). *Veneno Remédio: O futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Zaluar, A. (1994). *Condomínio do Diabo*. Rio de Janeiro: Revan
- Zaluar, A. (2004). *Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas*. Rio de Janeiro: Editora FGV.

Recebido em março de 2010

Aprovado em maio de 2010

Rhaniel Sodré Ferreira: Psicóloga graduada em Psicologia na UFRJ.

Cristal Oliveira Moniz de Aragão: Psicóloga; Doutoranda do Programa de Pós-gradua o em Psicologia (UFRJ).

Angela Arruda: Docente do IP/ PPGP da UFRJ, Pós-Doutora na ISFCT.

Endereço eletr nico para contato: rhaniel@gmail.com