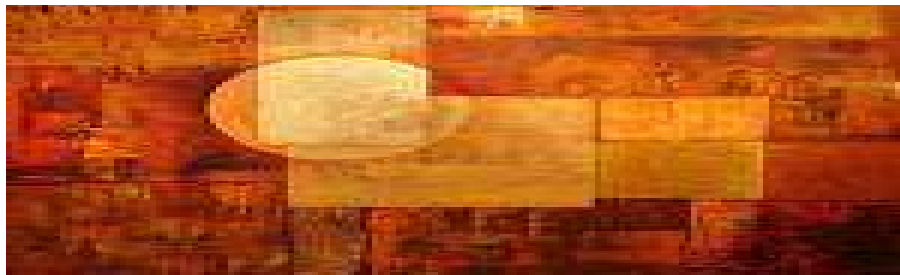




**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA E
ANTROPOLOGIA**

**FUNK PARA ALÉM DA FESTA: UM ESTUDO SOBRE DISPUTAS SIMBÓLICAS
E PRÁTICAS CULTURAIS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO**



LUCIANE SOARES DA SILVA

Área de concentração: sociologia

DEZEMBRO DE 2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**FUNK PARA ALÉM DA FESTA: UM ESTUDO SOBRE DISPUTAS SIMBÓLICAS
E PRÁTICAS CULTURAIS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO**

Tese de doutorado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Sociologia e
Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências
Sociais da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como parte dos requisitos necessários à
Obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientador: professor Luiz Antonio Machado

APROVADA POR

Professor. Dr. Luiz Antonio Machado da Silva (orientador) IUPERJ, UFRJ.

Professora Dra Liv Sovik ECO/UFRJ

Professora Dra. Regina Reyes Novaes ISER

Professor Dr. Jean-François Véran IFCS/UFRJ

Professora Dra. Maria de Fátima Cabral Marques Gomes ESS/UFRJ

Professora Dra. Paula Poncioni (suplente) ESS/UFRJ

Professora Dra. Aparecida Moraes (suplente) IFCS/UFRJ

Rio de **J**aneiro, novembro de 2009

SILVA, Luciane Soares da.

Funk para além da festa: um estudo sobre disputas simbólicas e práticas culturais na cidade do Rio de Janeiro/ Luciane Soares da Silva, UFRJ/ IFCS. 2009

Orientador: Luiz Antonio Machado da Silva

Xi, 212 f.

Tese de doutorado Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Referências Bibliográficas 191-199

Palavras-chave: 1.práticas culturais, 2.estigma, 3.favela, 4.ordem urbana, 5.funk

Agradecimentos

Um dos efeitos do registro de agradecimentos é que ao agradecer, tornamos públicas nossas filiações, construídas a partir de nossa trajetória acadêmica. Mas também, como é o caso aqui, estes registros podem revelar um pouco da trajetória do pesquisador e dos encontros que são mais ou menos permanentes e ocorrem para além do espaço acadêmico.

Registro a importância do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que através da concessão de bolsa de estudos tornaram possível a minha vinda para a cidade do Rio de Janeiro.

A estrutura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, particularmente do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais foi decisiva nesta transição. Creio que o trabalho intelectual não é solitário, é feito em processos de interação que incluem aulas e estímulos de variadas ordens. Neste sentido, os diálogos, curiosidades, semanas acadêmicas, seminários foram determinantes para constituição da pesquisa.

Integro o bloco de alunos que destacam a importância do trabalho de Claudinha e Denise. A cada tese, elas são uma constante. Lembrança justa.

A recepção de Regina Novaes, em uma tarde de sol na Glória e todas as interações posteriores, mesmo que pontuais, foram decisivas nas primeiras interações. Em um primeiro encontro com Regina, voltei para casa com uma pilha de publicações sobre juventude. Que melhor recepção poderia ter?

Registro minha admiração pelo trabalho de docência e pesquisa das professoras Maria Lígia Barbosa e Elisa Reis.

Também importante foi a disciplina de antropologia do conflito em 2005, ministrada pela professora Neide Esterci. Nesta disciplina iniciei a pesquisa de campo a partir das reuniões do ISER. E foi neste percurso, pensando sobre “as armas dos fracos” que cheguei a Acari, entrevistando Deley, na Rocinha, entrevistando José Lima e na Maré, entrevistando Eliana no CEASM

O outro fato decisivo nos encontros do ISER foi a possibilidade de ouvir Luiz Antonio Machado. Ao chegar no Rio de Janeiro, meu objetivo era analisar a atuação política de grupos juvenis dentro de movimentos culturais amplos. Foi na interação com Machado que “apurei” os sentidos para complexidade de categorias tão caras à sociologia como “movimento social” e “violência”. Creio que é um consenso (que se amplifica continuamente) sua maestria para questionar nossas construções teóricas e as conclusões geradas a partir delas. Durante a confecção do texto final, havia incorporado alguns destes questionamentos. O que nos ensinamentos de Machado quer dizer (e como de praxe, talvez ele discorde de minha definição) “não generalizar e perder o foco”. À ele, meu mais profundo respeito, carinho e admiração. Entre os privilégios que tive em minha vida, ser orientada por Luiz Antonio Machado é um dos mais significativos.

Foi essencial na construção de laços afetivos na cidade, a interação como os alunos da Faculdade Nacional de Direito da UFRJ. Muitos deles são hoje amigos, leitores de Pierre Clastres, Raymundo Faoro, Sérgio Buarque Holanda. As etnografias realizadas na cidade (morro Santa Marta, igrejas neo-pentecostais, Tribunal do Júri, colônia Juliano Moreira, Complexo do Alemão...) se tornaram “eventos”. Registro meu carinho pela comunidade da Nacional e admiro seu sincero interesse pelas discussões que realizamos. Em especial registro o carinho no diálogo nutrido com Nádia Pires, uma estudiosa de Niklas Luhmann.

O resultado mais permanente desta passagem pela Faculdade Nacional de Direito, além da amizade construída, é o Grupo de Pesquisa, Teoria do Estado e Globalização. Junto com o professor Ribas (por quem registro minha admiração) e o professor Pedro Bode (que trava suas lutas em terras paranaenses), coordenamos um grupo que poderia ser definido como “deleuziano”:: ao invés de eminência, a multiplicidade “em si”. Ao “núcleo duro” do GPTEG, Rafael Vieira (um interlocutor-espadachim), Marcus Vinicius (o mais múltiplo dos múltiplos) , Priscila Castro (nossa ponte com a área de comunicação) e Alexandre Demidoff , meu agradecimento.

Os encontros com o grupo de orientandos do professor Machado foram fundamentais para delinear as questões de pesquisa, principalmente na mudança do foco. Das interações ao longo destes anos, agradeço a Tânea Ribeiro e Fábio Araújo pelas interlocuções.

Com Liv Sovik discuti a estrutura do segundo capítulo e percepções sobre música brasileira. Além disto, as angústias da tese e as mudanças de humor também entraram em pauta. Agradeço por suas palavras que possibilitaram entender que algumas passagens eram inevitáveis.

Registro a importância das observações de Michel Misse, Els Lagrou, André Botelho e Rosilene Alvim na qualificação do projeto.

Agradeço especialmente a professora Angelina Peralva, pois com certeza, nem sempre comparar realidades sociais em diferentes países é o melhor caminho para pensar cultura contemporânea.

Estar na cidade do Rio de Janeiro é resultado do encontro com o professor Afrânio Garcia. Sua recepção em um inverno de 2004 na École (EHESS-CRBC) deu o norte que faltava ao desejo de deixar o sul do Brasil.

Registro minha profunda admiração por Paulo de Castro, com o qual dividi estes quatro anos. Paulo me apresentou de fato a cidade do Rio de Janeiro, de Madureira ao Rio das Pedras. Em tempos estranhamente líquidos e “gelatinosos” sua vontade férrea e sua crença em uma sociedade menos desigual, são princípios que exigem apuração da crítica e da excelência de nossa prática no ofício da sociologia. À ele devo muito do que me tornei nestes últimos quatro anos.

À 1553 km estão os pilares desta construção. À Antonio, um trabalhador, Erenita, um jardim em movimento e à Leomira, o coração corajoso, o meu incondicional amor.

Sobre a pesquisa, foi fundamental o diálogo com Francisco Marcelo (amigo valoroso, combatente, morador da Vila do João), Deley de Acari, cujas observações desconcertam e concertam, Firmino, que me apresentou a Rocinha e demonstra que é possível discutir políticas públicas para a favela, brincar e contar histórias, Gaspar, do coletivo Luta Armada, importante dissonância no cenário das organizações não-governamentais. No início de tudo estava DJ TR “integrante da nação zulu”, generoso e essencial aos estudos sobre movimento hip-hop no Rio de Janeiro. Da mesma forma DJ Claysoul foi um pilar para compreensão do passado sobre os bailes, ainda no asfalto. E no fim de tudo, MC Leonardo, um ativista que é artista, foi taxista e conhece o Brasil, a embolada e as rimas.

O diálogo com Bruno Alves, também pesquisador sobre a questão de favelas, foi decisivo para fugir de equívocos tão comuns na interpretação sobre a favela no Rio de Janeiro.. Bruno é o tipo de pessoa que levamos em conta quando escrevemos. Algo como “o que será que ele diria?”. É decisivo contar com suas percepções sobre a cidade.

Agradeço aos professores Jean-François Véran, Maria de Fátima Cabral Marques Gomes e Aparecida Moraes que aceitaram participar desta banca.

Nos últimos anos, a amizade com a professora Paula Poncioni revelou-se uma grata surpresa. Admiro seu trabalho sobre identidade policial e embora nossos objetos sejam diferentes, a relação existente entre eles foi um ponto importante para a troca. Também a partir de interações de sala de aula, tive a grata surpresa de conhecer e trabalhar com Flávio Sueth, pesquisador na área do direito e um crítico constante das violações aos direitos humanos, que ocorrem diariamente no Rio de Janeiro.

Todo o carinho nutrido por meus amigos esteve presente nos anos de afastamento. E as ausências serão recuperadas em encontros mais felizes porque mais plenos de significado.

FUNK PARA ALÉM DA FESTA: UM ESTUDO SOBRE DISPUTAS SIMBÓLICAS E PRÁTICAS CULTURAIS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

LUCIANE SOARES DA SILVA

RESUMO

Como um fenômeno cultural de massa, os bailes denominados na cidade do Rio de Janeiro como “bailes funk” constituem o objeto desta tese. O objetivo é compreender as práticas culturais relacionadas ao baile. Ou seja, circuitos de composição, relação com as gravadoras, com o tráfico local e principalmente as classificações identitárias em torno do termo “funkeiro”, que desde a década de 90 têm implicações diretas nas discussões sobre ordem urbana. O universo empírico localiza-se em favelas cariocas e mais especificamente interessam os “bailes de comunidade”. Contudo os impactos destes bailes e do funk como expressão de uma parcela da juventude pobre, transcendem os territórios de favela. A pesquisa fundamenta-se em entrevistas, etnografia, análise de documentos, jornais e letras de música para problematização da relação entre práticas culturais, classificações e estigma. Uma hipótese desta pesquisa aponta para existência de disputas simbólicas entre diversos atores dentro e fora das favelas pesquisadas. Neste sentido, o funk como termo polissêmico é tema para discussões sobre ordem urbana, estética, entretenimento, geração de renda, etc. Esta hipótese reforça o argumento sobre a necessidade de estudar o fenômeno não apenas como forma de entretenimento mas como importante eixo articulador de mapas cognitivos em circulação na cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: práticas culturais, estigma, favela, ordem urbana, funk

RESUMÉ

FUNK AU-DELA DE LA FETE: UNE ETUDE DES DIFFÉRENDS SYMBOLIQUE ET PRATIQUES CULTURELLES AU VILLE DE RIO DE JANEIRO

En tant que phénomène culturel de masse, a appelé les danses dans la ville de Rio de Janeiro ro "boules funk" font l'objet de cette thèse. L'objectif est de comprendre les pratiques culturelles liées à la danse. Autrement dit, la composition du circuit, les relations avec les maisons de disques, avec un trafic principalement locaux et des classements d'identité autour du terme «interdit», qui depuis les années 90 ont des implications directes dans les discussions sur l'ordre urbain. L'univers est situé dans les favelas de Rio et plus particulièrement intéressés par les "boules de la communauté." Toutefois, les impacts de ces danses et le funk comme l'expression d'une partie de la jeunesse pauvre au-delà des territoires de la favela. L'étude est basée sur des entretiens, l'ethnographie, l'analyse des documents, des journaux et des paroles de s'interroger sur la relation entre les pratiques culturelles, les classifications, et la stigmatisation. Une hypothèse de cette recherche souligne l'existence de conflits symboliques entre les différents acteurs au sein et en dehors des bidonvilles étudiés. En ce sens, le funk comme terme polysémique est soumise à des discussions sur l'ordre urbain, l'esthétique, de divertissement, générant des revenus, etc. Cette affaire renforce l'argument de la nécessité d'étudier le phénomène non seulement comme un divertissement mais comme un point charnière importante des cartes cognitives en circulation dans la ville de Rio de Janeiro.

Mots-clés: pratiques culturelles, la stigmatisation, de l'ordre urbain, funk

**De onde vem aquele canto dissonante?
De onde chegam estes grupos estranhos?
Onde habitam os anônimos, confundidos, que ocupam a vaga de outros,
Na prisão, no cemitério, na boca?**

**O que dizem em seu desejo de felicidade?
O que dizem ao mirar a cidade?
O que pensam se olham para o passado?
O que querem se ousam escrever?
Para vender, para dançar, para criticar, para defender?
Por que não?
E a quem pertencem estas batidas?
Noturnas,
Assombrosas,
Fatais.
Desviadas.**

**A gíria que o nosso morro criou, bem cedo a cidade aceitou e usou...
Noel Rosa- Não tem tradução**

“Amigo presta atenção no que agora eu vou dizer. A Vila do João é puro lazer. No passado da favela., não foi um paraíso, mas eu gosto muito dela. Essa guerra que não acaba nos deixa muito aflitos. Pára de violência, vamos ser todos amigos. Se continuar assim, nossos filhos vão pensar: o lugar que eles vivem nunca poderá mudar. Alô rapaziada deixa de botar terror, porque a Vila do João deu lugar pra paz e amor.”

**Haha...
MC Fabão, Vila do João**

LISTA DE SIGLAS E ABRACIATURAS

ADA: Amigos dos Amigos

ALERJ: Assembléia legislativa

BOPE: Batalhão de Operações Especiais

CUFA : Central Única de Favelas

CV: Comando Vermelho

DJS: disc jóquei, discotecário.

MCS;Mestres de Cerimônia

PMRJ : Policia Militar do Rio de Janeiro

TC: Terceiro Comando

TCP: Terceiro Comando Puro

ISER :Instituto de Estudos da Religião

DRE: Delegacia de Repressão a Entorpecentes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: SENSIBILIDADES EM DISPUTA.....	13
Os tempos da pesquisa.....	19
Organização da tese	24
1. CONSTRUÇÃO DO OBJETO: FUNK CARIOCA COMO EXPRESSÃO DA CULTURA URBANA	28
Os vários significados e apropriações do termo funk.....	31
Observações sobre a escolha e recorte do objeto	39
Notas metodológicas sobre o trabalho de campo.....	45
Tensões geracionais entre portadores de cultura	49
2. CONSTRUÇÃO DA CULTURA NACIONAL BRASILEIRA COMO TENTATIVA DE PROJETO MODERNIZADOR	52
Construindo conceitos de cultura popular para o Brasil	58
O lugar do mestiço em uma outra história da nação: o lugar de uma cultura “genuinamente” nacional:.....	62
Representações sobre o malandro urbano: “genuína cultura nacional”?	69
3 .A CIDADE COMO OBJETO DE PESQUISA PARA CIÊNCIAS SOCIAIS:AS FAVELAS COMO TERRITÓRIOS DE RESSONÂNCIA CULTURAL URBANA	79
Das cidades imaginárias à cidade como centro da divisão social do trabalho.....	82
De Canudos ao Morro da Favela	92
Falar de cultura da favela, cultura de comunidade: alterações nas sensibilidades urbanas pós década de 90.	96
4. NA CONTRAMÃO DA ORDEM? CULTURA URBANA E ESTIGMA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO	112
Os verões do “Arrastão”: eventos de demarcação territorial	112
Nascer funkeiro, nascer na favela: território como princípio de identificação cultural local	119

Construção de estigma: funkeiros ou, a vocalização da geração dos recalcados	121
“Baile funk em favela é reunião de vagabundos”	129
5. “AQUI É O <i>MEU</i> LUGAR”. ESTA É A <i>MINHA</i> CULTURA ?.....	136
Os bailes funk em favelas e seus significados :outro olhar.....	138
O evento-baile uma festa “de comunidade”	140
Mudanças na favela, os bailes “das antigas”	145
O Baile como espaço para exibição do poder das facções	150
Alteração dos conteúdos nas letras produzidas: do “ele era funkeiro mas era pai de família”ao “todo mundo é prostituto”e “bota a cara para morrer”	155
Letras “neuróticas” na cidade	176
Movimento em construção: Funk-resgate na Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro	182
ARGUMENTOS CONCLUSIVOS	186
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	194
ANEXOS.....	204

INTRODUÇÃO: SENSIBILIDADES EM DISPUTA

Esta pesquisa é resultado do trabalho de campo realizado na cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 2005 e 2009. O projeto inicial tinha como problema principal à ação de jovens dentro de um movimento urbano denominado “hip-hop¹”. Durante o primeiro ano de pesquisa, as idas a campo exigiram uma redefinição do objeto e ao mesmo tempo a restrição do universo empírico. A partir deste momento, a realização do campo concentrou-se em três favelas cariocas. A escolha, em princípio, por estas três favelas ocorreu na interação em reuniões sobre associativismo, promovidas pelo ISER (Instituto de Estudos da Religião) no ano de 2005. As primeiras imersões começaram a partir de contatos com representantes de favelas localizadas em Acari, Rocinha e Maré.

O fato é que na procura por grupos juvenis organizados, deparei-me com uma multiplicidade de práticas culturais nas favelas. A tensão entre o campo desejado e a realidade vibrante dos territórios nos quais a pesquisa ia tomando forma, instaurava um ponto de inflexão que não poderia ser negado. Se não era possível perceber a existência de grupos organizados com pautas críticas ao Estado e a polícia, era possível perceber que diferentes práticas culturais se apresentavam. Como não era objetivo da pesquisa, inventariar estas práticas (como o forró, o samba, o funk e em menor escala até mesmo o hip-hop), alguns objetivos da pesquisa foram reformulados. Nesta reformulação, os discursos sobre a centralidade do funk carioca na favela, emergiram como dados que já estavam registrados, mas eram freqüentemente descartados por não estarem dentro dos interesses da pesquisa naquele momento.

¹ O interesse em pesquisar a temática da juventude e da produção cultural contemporânea por parte dos jovens no Brasil, pode ser situado em 2001. O fenômeno “hip-hop” começava a ganhar espaço não só na mídia como na produção acadêmica e ao mesmo tempo, algumas políticas públicas (como no caso da ex-FEBEM no Rio Grande do Sul), viam oficinas de “hip-hop” como possibilidades inovadoras de ressocialização para adolescentes em conflito com a lei. A grande mídia estampava manchetes que alardeavam as virtudes do movimento como capaz de evitar a entrada de jovens (principalmente) na criminalidade. Além de produzir consciência política e colaborar na formação de “agentes de cidadania”.

Ao voltar aos diários de campo e reler as entrevistas, percebi que as falas sobre funk eram mais recorrentes do que sobre qualquer outro tema indagado. Foi nesta guinada que a pesquisa passou a focar as práticas culturais na favela que tinham o funk como uma expressão cuja importância excedia o espaço do baile. É este percurso que passo a descrever nas próximas páginas.

Passos iniciais

Em 08 de dezembro de 2005, no cinema Odeon Petrobras, localizado na Cinelândia, centro do Rio de Janeiro, foi exibido um curta-metragem sobre o hip-hop na cidade. As referências empíricas que guiavam a pesquisa até então, vinham de uma concepção de movimento organizado, apresentando uma tônica de crítica tanto ao Estado (polícia) quanto as classes dominantes. Este quadro que servia para construir a questão de pesquisa, se realizava provavelmente em São Paulo. Com referência direta à forma como este movimento se desenvolveu nos Estados Unidos na década de 70. Parecia possível seguir no Rio de Janeiro as mesmas variáveis: organização e crítica feita por jovens de periferia. A partir daquele momento, a pesquisa exploratória apontou para impossibilidade de realizar o trabalho a partir deste pressuposto.

O documentário, as falas dos protagonistas, as posições apresentadas, evidenciaram a existência não de um movimento nos moldes de ação da reunião de jovens sob posses² organizadas, com estilos de vestir, ações coordenadas dentro de compreensões comuns (como a referência aos fundadores do movimento nos Estados Unidos que sazonalmente certificam estes grupos como “Nação Zulu” no Brasil). Analisando biografias de artistas cariocas, não era possível pensar em agrupá-los como atores do “movimento hip-hop”. Poderiam reunir-se sem que isto configurasse um movimento engajado com metas e símbolos comuns. Se nas letras apareciam críticas, elas não eram necessariamente classificáveis como engajadas em algum movimento organizado. Os protestos contra polícia, tráfico e cotidiano não poderiam ser vistos, como no caso das letras de grupos paulistas, como letras onde a tônica era a raça e a classe. Este foi o início de um período de revisão das premissas do projeto de pesquisa.

² Áreas organizadas onde ocorre a ação dos grupos ligados ao movimento hip-hop. Exemplos desta organização podem ser encontrados na tese de doutorado de Diógenes (1998), Cartografias da Cultura e da violência, gangues, galeras e movimento hip-hop

Na realização da pesquisa exploratória, a questão proposta durante as entrevistas sobre existência de um movimento organizado a partir de uma pauta crítica, como comumente se definem os artistas dentro do hip-hop, era desconstruída, revista e reconfigurada. Em entrevista com um dos raros militantes do movimento no Rio de Janeiro, o relato apresenta uma perspectiva distinta sobre sua capacidade organizativa::

O Rio de Janeiro estava no ostracismo no final da década de 90, então Racionais³ foi um Boom para tudo, cara. “Neguinho” começou a dizer, “eu sou preto”, e a gente foi muito usado, a gente era moleque, tinha uma festa maneira, uma baladona legal chamava nego⁴ de maculele, de samba de roda, mas nunca chamava o hip-hop quando alguém morria, chamava o hip-hop. Era um ato de protesto, chama us caras do hip-hop, era um ato contra o racismo, chama o hip-hop. Então a gente acabou sendo rotulado como a infantaria do movimento negro, acabou que a gente virou boi de piranha, pode se dizer assim. E isto cansou muita gente, a ponto de muita gente parar com o que estava fazendo, mas não ponho isto só na conta do movimento negro.

Ao contrário dos Estados Unidos onde foi possível o enriquecimento de artistas a partir da década de 80, através da publicização de uma imagem de homens, negros, exibindo uma virilidade agressiva, o mercado fonográfico no Brasil, não absorveu plenamente estas produções nacionais. Os relatos apontam para condições de exploração nas relações entre indústria fonográfica e artistas de rap. O dilema entre ação social, ascensão social e sobrevivência apareceu com muita frequência nas entrevistas exploratórias realizadas na cidade. Fato que contraria parte do discurso que tem sido registrado por pesquisadores que ressaltam as potencialidades emancipatórias dos jovens filiados ao movimento no Brasil. Um dos ativistas mais antigos e respeitados do Rio de Janeiro explica

O movimento hip-hop atravessa um momento de extrema fraqueza, um movimento fraco onde as pessoas ficam esperando alguma coisa acontecer para aparecer. Não buscam gerar nada. Não tem conhecimento de auto-gestão por exemplo, é um movimento que o cara simplesmente gasta uma grana numa loja de grife só para dizer que tem, e a geladeira dele está amarrada com arame. Então assim, estas coisas que a gente precisa analisar, é como você se observa dentro do movimento, é o que ele representa para você e o que você pode estar representando para os demais. Então é muito complexo eu falar para você que o hip-hop no Rio de Janeiro está legal. O rap no Rio não foi criado lá no morro, ele é rap de asfalto. Não é elemento da favela. Não é. Por mais que eu, Bill, Michel, que a gente tenha

³ Racionais Mcs é o nome da maior banda de rap nacional, liderada por Mano Brown e que tem como integrantes ainda Edi Rock, Ice Blue e KL Jay. As letras do grupo tematizam opressão policial, racismo e desigualdade racial, O grupo já tece apresentações interrompidas pela policia. Se recusa a ir em programas de televisão e tem uma legião de fãs em todo o país. Nas prisões e em favelas. o fenômeno chamam atenção pelo não uso de grande mídia na divulgação de suas álbuns

⁴ “neguinho, nego” forma de referir-se a “qualquer um dentre todos”.

vindo da favela, o nosso contingente é muito pequeno para trazer todo mundo que faz parte do hip-hop hoje no Rio de Janeiro. Hoje o movimento de favela é o funk (DJ TR).

Outra entrevista realizada com um dos associados a CUFA, endossa a opinião anterior

Eu vejo da seguinte forma, o movimento, o movimento hip-hop ainda não existe. Eu acredito que movimento é quando um grupo de pessoas se une por um objetivo tal e vão correr atrás daquilo. Infelizmente no Rio de Janeiro ainda tem muitas diferenças eu não sei se por culpa nossa mesmo, da galera que está envolvida, da galera que faz rap, ou por culpa do ambiente que a gente vive esta **diferença entre facções** e acho que como a massa do rap vem das favelas e as favelas são dominadas por facções e algumas facções diferentes, então de repente pode ser que crie uma barreira para a gente estar se unindo e criar realmente um movimento. Existe um movimento por áreas, alguns conseguiram romper estas barreiras e trabalhar juntos, ser parceiros, como é o caso de MV Bill que é da CDD⁵ e o Bando que é de Acari onde as facções são totalmente diferentes. Mas nós trabalhamos unidos fazemos trabalhos juntos, em algumas ocasiões fazemos apresentações juntos, sempre tentando fazer as coisas juntas principalmente no Rio De janeiro. O movimento com a consistência do que houve nos Estados Unidos, eu não acredito que exista aqui, não real, e sim fictício, a galera cria como movimento mas que eu não acredito que a gente possa chamar assim. Talvez um dia venha a ser

As premissas da pesquisa iam sendo negadas a cada entrevista e outros elementos apareciam durante o trabalho de campo.

Eu costumo falar que a gente que faz rap, hip-hop no Rio de Janeiro, a gente não vive do rap, a gente vive para o rap. A gente tem que trabalhar, para nos sustentar, sustentar a família e sustentar a música, então é uma coisa na qual nós acreditamos, acreditamos e muito e vamos até o fim com isto, não passa nem pela cabeça em desistir. No Rio de Janeiro, pelas pessoas que eu conheço e por mim, sei que o objetivo do rap não é ganhar dinheiro. Um dos rappers mas bem sucedidos do Rio de Janeiro não tem pretensão nenhuma de ficar rico ou ficar milionário, pelo contrário ele coloca dinheiro de shows dele em trabalhos da CUFA e a gente está sempre desenvolvendo isto. A gente acredita numa forma de o rap criar uma estrutura para nossa comunidade, nossa localidade, criar uma linguagem e tentar aumentar o leque cultural das favelas e tentar aumentar o vocabulário. É claro que a gente vê muitas coisa aí que não é legal, no funk que é uma das maiores formas de expressão no Rio de Janeiro,. Só que a galera não está sabendo aproveitar esta janela que eles têm para passar para a molecada uma coisa legal. Há dez anos atrás eu cantava funk, eu cantei funk por quatro anos só que eu me afastei por conta desta coisa do conteúdo. Antes que começasse a se desviar para uma área que não era legal, eu me senti meio que estranho, a gente tentava fazer uma coisa com mais conteúdo mas não tinha espaço.(rapper em Acari)

Na mesma entrevista ficou evidente que a estrutura das organizações não-governamentais era decisiva para realização do trabalho destes músicos e que a existência

⁵ CDD: Cidade de Deus

de um movimento organizado por moradores jovens de favela, para a cidade do Rio de Janeiro, enfrentava o desafio de lidar com as facções rivais que proibiam a realização de atividades em áreas consideradas inimigas. Ao mesmo tempo as atividades eram atreladas as ações das organizações não-governamentais. A captação de recursos é uma variável relevante para compreensão deste atrelamento, uma vez que a formatação de projetos aparece como condição essencial para realização de atividades de pequeno, médio ou grande porte. O terceiro capítulo abordará esta questão. As organizações não-governamentais têm acesso possível a área de diferentes facções. Desta forma, uma ação da CUFA ou do Afroregae pode ser realizada na cidade do Rio de Janeiro, como é o caso do projeto Conexões Urbanas. Diferente disto, são os artistas isolados. Estes não têm e mesmo salvo conduto para apresentar-se em “qualquer praça”. Desta forma o enquadramento dos eventos qualificados como “eventos de massa” principalmente nas favelas, apresenta por um lado ações destas organizações e por outro, as equipes de som que realizam os maiores bailes na cidade.

Por ultimo em relação a questão principal que consistia em relacionar movimento cultural urbano e um movimento político na cidade do Rio de Janeiro, uma única entrevista feita em Costa Barros, junto a um militante hip-hop. atestava o uso da pauta estadunidense dos direitos civis da população negra. Utilizando o hip-hop com objetivos explícitos de ação local, neste caso, definida por uma de suas lideranças como “ação revolucionaria”:

A posse tem como marca a combatividade. Forte cunho político, todos os integrantes são artistas de hip-hop. Trabalhamos com formação, socialização da informação. O hip-hop aparece nas atividades, mas não sozinho, fazemos discussão de vídeos documentários. A polícia tortura em qualquer favela. Somos a única organização de hip-hop não amarrada ao terceiro setor. Sem a gente esperar é uma organização de hip-hop respeitada dentro da esquerda. Temos cinco pessoas que são mais atuantes. A diversão é central na sociabilidade do carioca, é preciso caráter lúdico na produção de engajamento. Estamos com dois pequenos núcleos de introdução ao marxismo, um em Quitanda e outro em Costa Barros.

As ações do coletivo Luta Armada, vão de realização de cursos para estudo de textos marxistas até intervenções em passeatas estudantis, greves, manifestações públicas associadas aos direitos humanos. Uma pequena estrutura sem financiamento do Estado ou de instituições privadas

Durante o trabalho de campo, em momentos diferentes, as entrevistas realizadas levavam a crer que havia alguma tensão entre a música para ‘conscientizar’ que uns faziam

e o que “os outros” faziam. Quem eram estes outros, acusados de alienação, e pornografia? Se não era possível encontrar um corpo coeso de artistas independentes com músicas de protesto, era possível encontrar referências a um fluxo de produções sonoras que passavam pela indústria de outro gênero musical: o funk, especificamente em sua linha atual mais conhecida, o “miami bass” e referências à músicas produzidas pelos comandos locais do narcotráfico, os denominados “proibições”..

Especialmente uma das entrevistas esclarecia que não havia alto grau de comunicação entre os artistas de rap (era a expectativa que norteava toda a pesquisa) e que se existiam formas de engajamento político, elas não estavam necessariamente encarnadas em uma concepção de movimento hip-hop.. Era preciso rever algumas das premissas de trabalho.

Dentre tantas práticas locais, como o forró, o samba, o pagode, etc...o engajamento dos jovens moradores de favela ao “funk carioca”, era inegável. Que fio condutor poderia ser seguido?

Na realização de uma entrevista no Complexo da Maré, o objeto ganhou seus contornos definitivos, sendo abandonada a hipótese que dera início à pesquisa. Buscando uma resposta sobre protagonismo da ação de grupos engajados em movimentos de contestação através da música, o dado revelador presente nas falas era outro: não havia esta unidade articulada de artistas locais. Um mesmo artista poderia ter letras críticas, letras para bailes e letras proibidas de apologia ao crime. Foi durante estes registros que se estilhou a visão dualista sobre a produção de música e conseqüentemente sobre a produção de identidades e engajamentos..

Ao invés de seguir com uma metodologia de pesquisa ampla, ancorada mais na produção de grupos e menos no que era produzido em territórios específicos, esta entrevista em particular, apontou outros caminhos. Se não era possível falar em contestação como uma categoria forte para a compreensão das ações destes grupos (mas não ausente de suas ações), era possível falar em multiplicidade dos gostos e das práticas de produção e consumo cultural para dentro da favela. E em diálogo com a cidade. Tanto o forró como a música africana de Angola, estavam presentes nas favelas da Maré. Da mesma forma o pagode, o funk (com todas as suas variações) e é claro, o hip-hop,

Como resultado destas produções locais, podemos destacar as afiliações decorrentes da interação no baile, a organização do espaço segundo a facção patrocinadora do evento semanal, as oposições entre aqueles que freqüentam e aqueles que negam o baile, vendo ali mais que uma simples forma de entretenimento.

Neste contexto, o espaço da favela passa a apresentar discursos (tomando as produções locais como narrativas de sentido produzidas por moradores) como produto de letras de contestação, críticas em relação à questões como raça e classe, no caso do rap; agressivas e erotizadas, no caso do funk e de apologia ao crime no caso dos chamados “proibições”.

Ete feixe de relações produzia não um, mas vários sentidos possíveis para análise das experiências vividas. Estas interações serão descritas principalmente a partir das narrativas destes moradores e também com base nas produções feitas localmente.

Os tempos da pesquisa

Acredito que dois processos distintos ocorrem quando escrevemos. Não só quando esta escrita tem com objetivo uma avaliação externa, como é o caso de uma tese de doutoramento. Provavelmente, sempre que escrevemos para “ tornar públicas” pesquisas, desejos ou inquietações, escrevemos na sombra (no sentido empregado por Foucault) e nos vemos engajados em um processo que objetiva “dar corpo” à uma série de percepções desorganizadas.

O fato objetivo é que entre o momento inicial onde é quase universal a experimentação da euforia em relação a uma nova pesquisa e, este final, o momento do “último ato” solitário, muitos tempos se agitam. São os tempos da pesquisa. Em relação a este primeiro processo, da relação do pesquisador com o ato de construção da tese, gostaria ainda de sublinhar a relação com o texto. Descrições que em princípio pareciam expressar com precisão e até algum valor estilístico o que se objetivava dizer, perdem seu caráter fascinante diante do processo de aproximação que se intensifica na medida do conhecimento sobre o campo pesquisado. Este é um dos movimentos mais paradoxais e provavelmente mais angustiantes da produção de uma tese: o medo (secreto, escondido) da perda do objeto durante o percurso. Isto porque o mais preciso recorte, nunca é preciso o suficiente Mas nos meses iniciais da pesquisa, o desejo pelo controle da realidade

observável não permite que se relaxe para admitir o “imponderável” como uma variável que pode até mesmo oxigenar as conclusões e as análises realizadas. A equação, entre tempo e recursos (não só materiais, mas sobretudo psíquicos) proporciona uma sensação pendular: quanto mais próximos das respostas sobre nossos objetos de pesquisa, mais claramente percebemos as falhas que deveriam ter sido corrigidas durante o percurso. Reconhecer o momento de defesa como um tempo (não final) de divulgação dos resultados, colabora para que esta sensação pendular não produza paralisia. E possibilite a avaliação justa do pesquisador tanto em relação às falhas, como em relação aos objetivos alcançados. E porque este momento não deve ser vivido como um rito funerário, mesmo que envolva uma passagem definitiva na vida profissional e neste caso, de uma cientista social de 33 anos em particular, a tese sela a relação entre pesquisador e objeto de pesquisa. E no reconhecimento desta verdade deve haver alegria.

Mas se este primeiro processo está relacionado ao indivíduo que deve responder por seus anos de pesquisa e por suas escolhas teórico-metodológicas, o segundo processo tem relação com suas descobertas durante o tempo do engajamento na relação com o objeto. Gostaria de tratar deste aspecto em particular. No ano em que termino esta tese, completo exatamente quatro anos de residência na cidade do Rio de Janeiro.

Creio que muitos brasileiros, cariocas ou não, nascidos após 1930 e alcançados pelo rádio e mais tarde pela televisão e pela proliferação da indústria fonográfica e cinematográfica, compartilham de certas representações sobre cidade do Rio de Janeiro como importante centro de produção de cultura nacional. Posso dizer que ouvindo principalmente sambas da década de 60 e mais tarde, música popular brasileira, comunguei destas representações em meu processo de socialização. A idéia de uma cidade com belezas naturais incomparáveis, um “povo” alegre e mulheres que usavam minissaia, povoava diálogos que faziam do sul, um lugar distante do sudeste.

A representação do Rio de Janeiro como lugar de liberalidade e de histórias fantásticas sobre as personalidades políticas e ídolos do rádio, do cinema e da televisão, faziam do Rio de Janeiro a cidade que “todos iriam visitar um dia” e sobre a qual voltariam contando algumas façanhas. Mas sobretudo, um lugar onde os comportamentos eram “muito diferentes” dos nossos. O Rio representava a moda despojada, o lugar onde nasciam bandas de rock in roll e para onde iam todos os aventureiros: cantores da Bahia, de Minas,

do Rio Grande do Sul. E iam construir-se para a nação, cantando os sambas de Noel Rosa, de Cartola, da Portela. O Rio de Janeiro apresentava ao mundo uma vez por ano, todos os anos, suas escolas, a “nudez” das mulheres, coloridos tantos e movimentos imitados país afora. Isto é o que viam os telespectadores, pelos canais de televisão, rádio, jornais. Isto foi o que vivi na construção de minhas representações sobre a cidade.

Esta centralidade na produção de bens culturais colabora para a seguinte percepção: mesmo no estado do Rio Grande do Sul, onde as representações sobre o Rio de Janeiro eram um tanto negativas, o fascínio produzido na junção “espetáculo midiático e cultura”, era inegável.

A pesquisa com criminalidade e violência urbana me faria estudar outros aspectos do Estado do Rio de Janeiro. Que estampavam notícias sobre o crime organizado, sobre fugas espetaculares, arrastões. Como se um tufão tivesse alterado a percepção nacional sobre a cidade, filmes, livros, debates, estudiosos, militantes, todos vinham á público denunciar o que ocorria nas favelas da cidade. Percebi através de outras fontes que isto ocorria há muito tempo. E as visões do quanto a situação parecia ter se agravado, ficaram reverberando durante todo o ano de 2000, quando passei por mais de 20 sessões de discussão sobre ofício policial a partir do documentário “Notícias de uma Guerra Particular” de João Moreira Salles.

Para quem visse estas situações “de fora”, a violência urbana parecia ter chegado ao seu ápice. No entanto também havia muita curiosidade em torno daqueles tipos sociais recém descobertos: jovens com o rosto coberto, cantando refrões que afirmavam uma facção local.

A imagem tinha tamanha eloquência, que ainda sou capaz de lembrar de algumas seqüências, em especial a que apresentava uma letra “proibida” feita a partir do Rap das Armas, falando de certas áreas da cidade, “difíceis de invadir” Devo ressaltar que compreendo o documentário como uma construção sobre a cidade, uma parte da cidade e uma relação bastante específica: a relação entre traficantes e policiais. Que alcançava não só os moradores de favela mas também o resto dos moradores fluminenses. Nossas sensibilidades são construídas nestes processos que inauguram um campo de interesses sobre determinados assuntos. As aproximações sazonais com o Rio de Janeiro (janeiro de

2001, agosto de 2002, dezembro de 2002 e finalmente, julho de 2004) foram concretizando o interesse pela cidade.

Em 2001, na rua Sá Ferreira, em frente a entrada para o Pavão-Pavãozinho observava o que na época via como uma contigüidade entre morro e asfalto. Em um domingo de sol, alguns moradores desceram com um grande sofá amarelo, colocaram-no nas esquinas das ruas Sá Ferreira com Nossa Senhora de Copacabana e fizeram um alegre churrasco de domingo. Mesmo que alguns turistas estranhassem um pouco a cena, as representações sobre a cidade, eram acessadas como justificativa: “era parte do colorido da carioca”. Esta primeira observação foi instigante pois apresentava um espaço urbano cujas ordenações eram feitas com base em usos do território até então desconhecidos. Mais tarde a experiência de morar próximo de favelas da Tijuca e depois na fronteira com uma grande favela da zona norte, colaboraria na compreensão sobre as negociações para uso dos espaços e as formas de estabelecer fronteiras. A favela, não estava afastada das áreas consideradas nobres. Mas em certas áreas da zona norte, o crescimento das favelas havia reordenado a ocupação do solo urbano,

A partir de 2006, residindo na zona norte, observar o bairro Riachuelo teve caráter didático. Isto ocorreu no processo de percepção do número abundante de fábricas abandonadas na Rua Magalhães Castro, rua que fica exatamente na saída de trem, estação Riachuelo. Cada rua do bairro apresenta um estado de conservação distinto. De um lado, a favela do Jacaré, de outro a favela do Rato, pequena, próxima ao viaduto do Jacaré. A rua mais próxima desta segunda favela, apresenta quase metade de casas com placas de "vende-se". Casas sólidas, sobrados pátios amplos, bom estado de conservação. O que indica que seus proprietários moram no local enquanto tentam a venda. Esta rua especialmente apresenta-se próxima de uma favela ao sul e a favela do Jacaré iniciando logo a frente.

Creio que a razão de temor está ligada ao medo dos conflitos armados, freqüentes na região, mas também é visível o desejo de afastar-se da simples circulação dos moradores desta favela que segundo a fala de muitos vizinhos do bairro "estragam a região".

Quanto à interação entre estes dois grupos, ela acontece. Resido a uma quadra da avenida Lino Teixeira, uma avenida média que faz a divisa com a favela do Jacaré e a favela da Marlene (becos com certa tranqüilidade). O aspecto desta avenida é de abandono. Há um comércio relativamente diverso: postos de gasolina, locadoras, restaurantes,

ferragens, padarias, três farmácias, um pequeno mercado, um instituto de beleza, três bancos que fecham nos fins de semana, algumas barracas de camelô, algumas barracas que vendem alimentos, um posto de correio, uma lotérica, bares populares, um mercado de frutas, verduras e legumes, uma loja de móveis, uma loja de azulejos. A sinalização é precária e é normal aventurar-se na disputa com carros, motos e ônibus em uma velocidade maior do que a desejada.

O grande contraste está na descrição das instalações comerciais do lado oposto, ou seja, do outro lado da linha do trem que divide o bairro, na avenida 24 de Maio. Praticamente os mesmos serviços serão oferecidos, com uma diferença: deste lado, muitos dos estabelecimentos investiram em reformas de modernização, tais como pintura, colocação de ar-condicionado, melhoria das fachadas. A sinalização já é mais regular. Poucos metros separam estas duas avenidas. Portanto, quanto mais perto da Avenida 24 de Maio, melhores serão os prédios e o comércio. Ainda assim, o bairro concentra algumas empresas que permanecem na região.

A circulação diária na linha 474 Jacaré-Jardim de Alah, possibilitou um campo contínuo. É muito comum que jovens andando em grupo, cantem as músicas da facção dominante na área. Neste caso, músicas do Comando Vermelho. Diariamente por volta das 16 horas, quando o ônibus está próximo da Rodoviária Novo Rio, um grupo de policiais realiza sua vistoria: alguns passageiros, geralmente homens não brancos, são obrigados a tirar sapatos e não raras vezes a descer do Ônibus. Aprendi, depois de muita contestação a não levantar a cabeça nestes momentos. Nestes anos residindo neste bairro, nunca sofri assaltos de qualquer tipo, embora lesse nos jornais que esta era uma das linhas mais perigosas da cidade. Utilizo a linha 474 três vezes por semana em horários alternados. É muito comum que os grupos entrem sem pagar, não só nesta linha mas também nas que passam pela Mangueira. Negociações diárias que são aprendidas nas interações e práticas do cotidiano.

Residir nestas áreas da cidade impõe ao morador o aguçamento da sensibilidade para uma série de operações cotidianas na interação: na relação com os “seguranças da rua”, na relação com os frequentadores dos bares locais, na percepção sobre horários e dias mais tensos. Ao mesmo tempo, roubos a residências e assaltos a pedestres são pouco comuns, resultado talvez de uma compreensão compartilhada, sobre as possibilidades de

punição impostas pelo tráfico. As histórias que circulam pelo bairro, atualizam estas percepções. Certas atitudes não aceitas, são punidas “exemplarmente”. E é este equilíbrio instável que possibilita que sejam asseguradas as rotinas do bairro, como as fábricas que ainda resistem, a feira, as pipas nas ruas, os botequins e o comércio local, menos pujante mas ainda vivo.

Organização da tese:

O primeiro capítulo faz uma apresentação geral da estrutura da tese. Desta apresentação geral cabe ressaltar em primeiro lugar, a problematização do funk como termo polissêmico. Isto porque uma vez que a análise não se concentra no que ocorre dentro do bailes, é preciso observar como o termo é empregado. Esta questão é especialmente importante pela discussão realizada no quarto capítulo já que a categoria “funkeiro” tornou-se essencial na arena pública de discussão. Não só como uma identidade local mas sobretudo como forma de identificação e conseqüente aplicação de estigma sobre este grupo. Em segundo lugar, é a expressão “cultura de favela”, largamente aceita para explicar o funk no Rio de Janeiro que deve ser objeto de problematização. Este etiquetamento reforça representações sobre a favela e neste sentido, simplificam a realidade. Esta discussão será feita no quarto capítulo. Por último cabe observar a importância da questão geracional. Não se trata de um estilo juvenil urbano, mas de uma prática de uma parcela da juventude pobre, moradora de favelas cariocas.

Tratando-se de um estudo de cultura local é necessário revisitar a formação do conceito de cultura popular brasileira. O segundo capítulo apresenta a centralidade do problema quanto aos costumes populares e as definições de cultura e nação. O rebaixamento de certas expressões, retratadas como “coisa chula e vulgar” não constitui novidade. O que se altera ao longo do século XX é o lugar das produções simbólicas classificadas como “populares” no quadro geral da cultura nacional. E a favela como um espaço simbólico de produções culturais urbanas tem centralidade para esta discussão. Por esta razão serão apresentadas percepções sobre o lugar do malandro urbano para qualificação da cultura popular brasileira em geral. Este malandro será localizado entre uma ordem social que remete ao passado: suas mandingas, sua capoeira, seu modus vivendi remetem ao passado escravocrata tão vivo nas representações sobre cultura no Brasil. Mas

vivendo na cidade sua forma de integração e assimilação merece um olhar mais dedicado. Não só por sua presença na música popular, teatro, cinema, dramaturgia, mas também pela identificação da favela como reduto deste tipo social e lócus de genuína cultura nacional, diluída na ordem modernizadora e industrialista. Não é á toa que Gilberto Freyre apresentasse muito interessado na expressão que conheceu em uma “noitada boêmia” na companhia de Sergio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, Patrício Teixeira, Pixinguinha e Donga (VIANNA, 2004,p.20).

Grande parte da música brasileira, pode ser pensada como o resultado de encontros. Não é possível precisar todas as linhas finas que produziram estes resultados. Nem entre estudiosos da cultura popular este consenso existe. As interpretações e fontes utilizadas podem produzir diferentes visões sobre o processo de formação de nossa música. O que é necessário demarcar, é que o papel desempenhado por este contato e o resultado destes vários encontros, deu corpo ao que mais tarde seria celebrado como uma de nossas mais genuínas contribuições culturais ao mundo: a música popular brasileira. Ao mesmo tempo, estes encontros têm como marca o trânsito entre diferentes classes sociais

No terceiro capítulo será apresentada uma discussão sobre o lugar da cidade como objeto das ciências sociais. Será discutida a centralidade das cidades na divisão do trabalho social, a cidade como lugar de emancipação, como laboratório de pesquisa. Dentro deste projeto modernizador, ao qual o Brasil se filia, em propostas de abertura das cidades aos novos estilos arquitetônicos em voga, a favela será representada como “aberração”. A discussão sobre o Morro da Favella não pretende inventariar o desenvolvimento das favelas em geral mas apenas chamar atenção para as representações sobre a favela e os projetos de remodelação urbana que incluíam a remoção de seus habitantes.

A novidade representada pela descoberta dos bailes funk para na cidade do Rio de Janeiro no final da década de 70, se transformaria em um dos maiores fenômenos de massa para diversão dos moradores de favela e na década de 90, este fenômeno foi associado ao aumento da criminalidade urbana, principalmente nas zonas norte, oeste e Baixada Fluminense. O quarto capítulo discute como nestas configurações a identificação como “funkeiro” seria transformada em estigma principalmente na relação com a policia.

O último capítulo da tese discute os bailes de comunidade como eventos centrais na favela. Não só porque constituem opções de lazer e ganhos locais mas também porque

possibilitam a tematização de outros assuntos sobre cultura local. A discussão sobre as letras tem como objetivo realizar uma apresentação de dois momentos: o primeiro seria localizado nos festivais. As letras produzidas tinham como tema a vida na comunidade e os problemas em relação ao direito a diversão, portanto, negavam as rotulações impostas sobre seu comportamento. As fases mais atuais, teriam um conteúdo mais erotizado e a relação com o tráfico foi elencada como um dos problemas para o resgate daquelas letras. As proibições do Estado, o fechamento dos bailes e a transformação do funk em movimento cultural, também serão discutidos no último capítulo.

Do ponto de vista metodológico, o termo “cultura de/da favela” foi problematizado a partir das falas e definições dos moradores que identificavam o que consideravam ser ou não cultura de favela. A partir dos conteúdos endereçados ao conceito de cultura de favela é que o argumento avança. Este é um dos pontos principais que guiam esta tese uma vez que algumas das interpretações sobre estas práticas, não deixam de ser uma tentativa mais ou menos intensa de controle, muitas vezes lançada pelo pesquisador. Justamente pelo fato inegável das dificuldades existentes na captação da complexidade própria da favela carioca.

O olhar que guia esta pesquisa é o olhar de alguém que vem de “fora” pois não há como negar as diferenças regionais entre Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. Um trabalho sobre cultura teria de levar em conta esta variável como um desafio presente em várias dimensões da interação em campo. No entanto, a identidade sulista acabou servindo como um facilitador de entrada em campo. Até porque em alguns momentos, as interpretações geraram conseqüências cômicas para ambos os lados. Mas também foram constituídos laços de confiança que transcendem o tempo da tese. Apesar do momento apresentar certa desconfiança, já que uma reclamação constante dos moradores era o retorno dos pesquisadores com o resultado, ainda prevalece o desejo pelo diálogo.

Muitos dos entrevistados têm suas próprias teorias sobre a favela e uma relação altamente reflexiva com esta realidade. Creio que este momento, onde existe um conteúdo acumulado de pesquisas e teses sobre a favela é fruto da contínua interação com pesquisadores (algumas bibliotecas locais têm em suas prateleiras teses defendidas e transformadas em livros) A ida a campo também possibilita uma percepção das apropriações das teses sobre Acari, Rocinha e Maré. Além destas pesquisas existem intervenções mais pontuais realizadas principalmente por organizações e instituições dentro

das próprias favelas, produzindo um conhecimento local qualificado. São pesquisas feitas por não moradores mas também por moradores, alguns deles, presentes nesta tese ou decisivos para algumas linhas de argumentação que foram seguidas. A mudança na formulação das questões de pesquisa tem relação com a percepção destas configurações.

1.CONSTRUÇÃO DO OBJETO: FUNK CARIOCA COMO UMA EXPRESSÃO DE CULTURA URBANA

O objeto desta pesquisa foi construído partindo da percepção da diversidade cultural que mesmo não sendo novidade quando falamos de gosto na contemporaneidade, é relevante quando tratamos de identidade e alteridade em territórios marcados pelo estigma (GOFFMAN, 1958). A diversidade destas práticas (dança, cordéis, rodas de samba, rodas de funk,shows de música popular, bailes com forró,escolas de samba etc...) possibilitaria a realização de um inventário que descrevesse a ampla escala de manifestações classificadas como parte da cultura da favela.. Seria necessário apresentar manifestações como o forró, o samba, o pagode. Mas o objetivo da pesquisa não é produzir este inventário.

O ponto de partida deste capítulo, reside no reconhecimento dos territórios de favela na cidade do Rio de Janeiro, como produtores de expressões culturais, em interação contínua com esferas de poder local, mercado e Estado, especialmente na relação com a polícia..O cotidiano vivido nestes territórios constitui o universo empírico pesquisado Embora possamos falar em circulação mundial de bens (ORTIZ, 2006), principalmente com o adensamento da aproximação dos mercados mundiais, o que poderia supor uma homogeneização de práticas e costumes em nível global, o Rio de Janeiro representa um caso emblemático para pensar como as relações com o território são definidoras de práticas culturais e interferem nas formas de classificação social. Estas afirmações são possíveis graças aos resultados obtidos com trabalho de campo em cinco favelas cariocas, três delas ,densamente habitadas.

A pesquisa parte do material de entrevistas, etnografia, documentos oficiais, jornais, programas televisivos e radiofônicos e conteúdo de letras de música para problematizar a cultura local existente nos territórios de favela da cidade do Rio de Janeiro. Especificamente de uma geração enquadrada sob o rótulo de “geração de funkeiros”. Ao optar por um recorte geracional, das práticas de uma categoria específica, pretende-se investigar como determinada prática, tendencialmente vinculada a geração pós-90, tornou-se central nas discussões sobre ordem e moralidade na cidade do Rio de Janeiro. Portanto não é a juventude pobre residente nas favelas, mas as classificações sobre parte desta

juventude, que interessarão nesta tese. Além de suas práticas culturais que não podem ser isoladas das representações presentes na cidade e sobre a cidade.

O fenômeno estudado não será definido como um “movimento” cultural, embora no momento atual se constituam organizações que reivindicam o reconhecimento do funk como manifestação que deve ser protegida por lei enquanto movimento cultural. Por ter se constituído em uma das principais formas de expressão das experiências de uma parcela significativa da juventude urbana pobre, sob influência das grandes transformações contemporâneas, o funk torna-se tema e ambiente de disputas simbólicas entre autores e empresários, entre freqüentadores com diferentes interesses na relação com a favela (também aqueles externos a ela), entre empresários e moradores e autoridades públicas. Interessam as práticas locais e a produção de representações a partir da exibição de determinadas informações sociais no sentido empregado por Goffman. Também é interesse de pesquisa, os processos de estigmatização a partir da classificação desta parcela de juventude como “funkeira” e as inovações político-culturais potenciais instauradas no processo de perseguição, crítica e aceitação destas expressões na cidade. Estes processos contraditórios que envolvem vários atores, conformam os mapas físicos e mentais da cidade. Estes mapas influenciam comportamentos sociais para além da favela, perceptíveis na linguagem corrente, na adesão às letras produzidas pelas facções (o êxito dos “proibições” é um ótimo indicativo do consumo de um funk não-comercial) e acima de tudo, no consumo dos “bailes de comunidade” como lugares de entretenimento não só para os moradores de favela. Interessa nesta pesquisa, a oposição entre asfalto e favela, que será analisada sob o prisma da importância que determinada filiação aos territórios adquire nas atuais composições.

A pesquisa localiza-se na tensão representada pelas apropriações que tem caracterizado o funk nos últimos anos. Se por um lado podemos dizer que o monopólio da indústria do entretenimento é responsável pelo que se vincula das rádios, cadeias de televisão e venda de material contendo filmagens sobre os bailes, (sendo este o aspecto mercantil do funk), por outro, no material coletado, a crítica feita ao momento atual reivindica um retorno aos tempos de autenticidade em letras que retratavam a “realidade das comunidades”. É importante observar que esta tensão é vivida pela maioria das

expressões que se transformam em expressões de multidão, passando por uma perda ou reformulação de seu conteúdo original principal.

Além destas tensões mais visíveis, existe uma terceira que tem relação com o tráfico e com a realização dos bailes em territórios de favela. Esta tensão é permeada pelos constantes enfrentamentos entre polícia e tráfico. Os discursos analisados no quarto capítulo, detalharão como a associação entre crime e baile funk produziu esta categoria estigmatizadora do “funkeiro”.

Este é um estudo de cultura local a partir de pesquisa sobre formação do gosto musical em favelas cariocas. Mas não é este um estudo sobre estética, ou seja, a construção do problema de pesquisa não foca apenas as formas de vestir ou a linguagem (poético-musical) dos moradores jovens de favela.. Estes aspectos só interessarão quando relacionados às formas de interação nos “bailes de comunidade” com outras esferas da vida, dentro e em alguns casos, fora da favela.

Este argumento sobre aspectos identitários pode ser ilustrado com uma situação:: Cidade do Rio de Janeiro. Na qualificação “favelado”, percebemos a apresentação de uma informação relevante para a interação, até mesmo, decisiva. Especialmente na relação com as agências de controle social. Esta informação serve como elemento biográfico que acaba por ser empregado nas conclusões *a priori* sobre as ações desta parcela da população. Acrescentar a esta qualificação uma segunda (negro, nordestino, etc) e uma terceira (funkeiro, rapper), tem implicações concretas no momento da interação face a face (GOFFMAN,1958) e na construção desta biografia (feita por jornais, programas televisivos, intelectuais, etc) para o restante da sociedade. A exibição de determinados símbolos e gostos, passa a constituir, seguindo este argumento, informação decisiva na construção de discursos sobre esta parcela da população.

O fato de freqüentar um baile de comunidade pode servir como justificativa para imputação de participação no tráfico ou outra forma de atividade criminal sem que necessariamente isto corresponda à realidade destes grupos. É aí que reside o aspecto propriamente político do gosto. Não como resultado de um habitus de distinção adquirido (BOURDIEU, 1989) mas sobretudo enquanto informação relevante em uma sociedade marcada pela desigualdade e violência nas relações cotidianas.

Nesta tese, ao privilegiar a esfera da cultura, pretende-se analisar como ocorre a integração entre favela e cidade, privilegiando os significados atribuídos à cultura, principalmente por moradores de favela. Focar uma prática cultural delimitada, para discutir sua produção local e a recepção por freqüentadores (dentro e fora da favela), possibilitará que outros temas sejam problematizados. Entre estes temas aparecerão questões sobre a ordem urbana e a classificação dos grupos a partir da exibição de certos atributos. Interessa compreender os processos de classificação, os discursos sobre a relação entre cultura, cidade e conseqüentemente no caso do Rio de Janeiro, ordem urbana.

Os vários significados e apropriações do termo “funk”:

O funk carioca como expressão cultural urbana, não só altera a relação entre produtor/consumidor, como possibilita a instauração de polêmicas sobre o que é cultura. Embora estas questões não sejam novas, pois outros gêneros foram perseguidos ao ganharem maior visibilidade, as formas de apropriação no caso do funk, tornam a discussão mais complexa. Não se trata de apropriação pela indústria fonográfica para distribuição massiva e formação de um público ouvinte. O caminho é inverso.

No caso do funk, existiu no Brasil certa resistência das grandes gravadoras a apostar neste nicho de mercado. Durante a pesquisa este fato foi comprovado pelo número de álbuns de determinado artista: o caso do Bonde do Tigrão, sucesso estrondoso, é um exemplo: apenas este álbum e uma trajetória que não mais repetiu o sucesso. Esta é uma constante na carreira dos artistas no funk.

Como uma das marcas da atual indústria fonográfica, a gravação de um compact disc foi comum na carreira de alguns artistas do mundo funk. Contudo uma (sub)indústria se cria a partir das equipes de som. A relação entre território, produção de letras ligadas ao tráfico, é bastante distinta do problema enfrentado pelo samba que ao final, teve seu reconhecimento mesmo que ao preço de certa assimilação e depuração de elementos que eram considerados por seus praticantes como mais “autênticos”. O fato que diferencia estas duas expressões é que o sambista poderia reunir certas habilidades: lirismo para composição, domínio de um instrumento, carisma, boa tessitura vocal e é claro, conexão com comunidades inspiradoras. Os artistas ligados ao funk podem apresentar estas

habilidades em situações distintas. Mas uma série delas é dispensável na atual formatação de um MC que faz sete apresentações por final de semana. Não é possível resumir o funk carioca a um entretenimento “alienante” como pode supor uma parcela de críticos. Isto porque a partir dele se organizam redes de interação local importantes. Além disto, se tornaram decisiva forma de identificação e classificação não de um gênero musical, mas de um estilo de vida que pode supor uma forma de comportamento.

As pesquisas sobre o termo funk, possuem em geral, um traço comum: a estrutura narrativa. As escolhas quanto as formas de abordagem do fenômeno tendem a seguir a seguinte ordem: em um primeiro momento, é apresentada a emergência do fenômeno na cidade, no país e mesmo suas influências estrangeiras, como em Diógenes (DIÓGENES, 1998,p 104):

Em meados dos anos 80, de forma mais visível no final desta década, os bailes funk ganham destaque nos clubes de periferia da cidade. Inseridos numa série de eventos que ocorrem nas sombras, nos becos, nos espaços segregados das metrópoles,os bailes funk ficam circunscritos no rol dos acontecimentos anônimos. No final dos anos 80, os bailes extrapolam os espaços da periferia urbana. e nesse momento que se observa a formação de uma diversidade de galeras de jovens, representando os espaços de moradia como forma de se “destacar” e disputar o respeito de outras galeras, provocando a usual observação: a galera X se garante.

E para falar dos primórdios do fenômeno no Brasil, há em muitos casos, o retorno á década de 60, muito antes da constituição do “funk carioca” no Brasil:

(...) Da Tijuca em direção aos subúrbios, o rock fornecia a trilha para uma certa juventude transviada, que começou no embalo de Elvis, Chick Berry, Little Richard, e pouco mais tarde rendeu-se ao iê-iê-iê dos Beatles. No entanto, já havia naquela área cortada pela linha do trem um movimento de bailes que traçou um rascunho do circuito a ser ocupado nos anos 1970 pelos blacks e dos 1980 em diante pelo movimento funk (ESSINGER, 2005,p.15)

Esta referência temporal, cultural e racial, serve de base à maioria das discussões sobre o funk, que apresentado desta forma, constitui-se como um fenômeno intelegível, com marcos fundadores e personagens míticos. A influência do blues urbano, vindo dos Estados Unidos, é apontada como fonte desta musicalidade que se populariza no Brasil na década de 70. A mítica sobre a origem destes movimentos nos Estados Unidos guarda

estreita relação com a busca por autenticidade em resposta à massificação da era “disco” dos anos 70 naquele país. Desta forma, podemos dizer que existe um “ato inaugural” em relação a estes movimentos. Este ato inaugural, tiraria proveito do uso de tecnologias dispensadas pela sociedade de consumo (aparelhos de som) e de discos que passavam a ser usados como instrumentos musicais. A figura central deste momento zero, para praticamente todos os pesquisadores, estudiosos e militantes da música negra urbana pós blues rural é Dj Kool Herc. Sua biografia é ressaltada pelo pioneirismo da experiência das misturas entre ritmos, pela inauguração de festas ao ar livre. Além disto, ele próprio seria um veículo transcontinental de cultura, uma vez que nascido em Kingston, Jamaica, teria emigrado para Nova York em 1967, fugindo da forte crise econômica em seu país (LEAL, 2007).

A alusão a uma ancestralidade que passa por transformações, se moderniza e se ramifica, sofre misturas e se dilui, está na pauta das discussões sobre música negra em países como Brasil e Estados Unidos. O tema dos usos destas manifestações culturais negras enquanto expressão de “resistência à opressão” tem motivado uma agenda de pesquisa considerável não só no Brasil como em países onde a presença de populações de ex-escravos teve reflexos para constituição de representações sobre cultura nacional. Este interesse, em parte, pode ser explicado pelo papel atribuído às ações dos protagonistas destes movimentos, pelos intelectuais acadêmicos:

Estas pessoas geralmente têm sido intelectuais no sentido gramsciano, operando sem os benefícios que fluem, ora da relação com o estado moderno, ora de posições institucionais seguras no interior das indústrias culturais. Elas têm procurado papéis que escapam à classificação como prática de legisladores ou intérpretes e, em lugar disso, têm se apresentado como guardiões temporários de uma sensibilidade cultural distinta e entrincheirada que também tem operado como um recurso político e filosófico. Os ritmos irreprimíveis do tambor, outrora proibido, muitas vezes ainda são audíveis em seu trabalho. Suas síncopes características ainda animam os desejos básicos- serem livres e serem eles mesmos – revelados nesta conjunção única de corpo e música da contracultura (GILROY, 2001,p.164)

Nesta mesma direção, McLaren (2000, p.157) define os artistas de música negra, (em especial o rap⁶, abreviação para um tipo de expressão denominada ritmo e poesia) refere-se

⁶ Estes textos são inicialmente vinculados na periferia de cidades pesadamente urbanizadas, suas letras são escritas quase sempre por homens, com idades entre 13 e 30 anos, pertencentes a grupos étnicos que sofrem de forma acentuada os efeitos desta industrialização, deste processo de urbanização densa (ocupando sub-

aos artistas como trabalhadores da cultura, profundamente engajados na “luta cotidiana dos negros das classes trabalhadoras e dos pobres urbanos”. E novamente aparece a referência de que ao serem trabalhadores culturais, enquanto “nacionalistas hip-hop” funcionariam como intelectuais orgânicos.

Seguir estas narrativas, apresentando mais uma versão sobre o surgimento e posterior consolidação do funk no Brasil, minaria a possibilidade de uma abordagem que leve em conta os vários significados que o termo adquiriu para os diferentes grupos que o mobilizam especialmente na cidade do Rio de Janeiro. Desta forma nesta sessão, será feita uma abordagem não cronológica e sim principais momentos de seu desenvolvimento que tenham relação com o objetivo da pesquisa.

Uma breve consideração é necessária: em sua etimologia original, a palavra teria como significado, encorajar os músicos (estadunidenses) em sessões livres “jam sessions” a colocar “pimenta” em suas execuções. Há definitivamente uma influência da música negra na árvore genética do termo. Interessa discutir de que forma os vários significados assumidos quando falamos de funk, são acessados no momento atual.

A favela, a partir dos anos 70, abriga a música negra norte-americana, especificamente o “soul music”. A estética dos frequentadores inspirava-se no clima político de afirmação racial como Panteras Negras. Ao refazer a história do funk carioca, Vianna apresenta elementos que demonstram esta relação entre música, e “cultura negra”:

Os bailes da Soul Grand Prix passaram a ter uma pretensão didática, “fazendo uma espécie de introdução à cultura negra por fonte que o pessoal já conhece como a música e os esportes”(jornal da música, número 30;4). Enquanto o público estava dançando, eram projetados slides com cenas de filmes como *Wattstax* (semidocumentário de um festival norte-americano de música negra), *Shaft* (ficção bastante popular no início da década de 70), além de retratos de músicos e esportistas negros nacionais e internacionais.

Entre este período e as atuais expressões musicais presentes na cidade, transformações qualitativas ocorreram. O tipo de letra/música vinculada a partir da década de 90, afasta-se deste cultivo de um “orgulho negro” tornando-se mais erotizada. Ao mesmo tempo, a aceitação social de um gênero primeiramente “demonizado”(Herschmann, 2000) tanto nos meios de comunicação como judicialmente (a ponto de justificar a criação de uma CPI na Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro em 1999), levanta um interesse

empregos, empregos temporários ou mesmo desempregados, com baixa escolaridade e muitas vezes estrangeiros que migraram ou filhos de migrantes.

sociológico pelo tema, pois parece indicar possibilidades para compreensão de mudanças mais amplas na pauta dos significados compartilhados sobre os “valores culturais” do país. Considerando que historicamente, o Rio de Janeiro constitui um pólo que estabelece estas pautas para o resto do país, através da indústria fonográfica, e principalmente dos meios de comunicação (rádio, televisão).

Se, em um primeiro momento, a intenção era pesquisar o ativismo político dos “rappers”, a ida a campo, apresentou um universo mais complexo na cidade do Rio de Janeiro. Não havia uma linha exata que separasse manifestações que em estados como São Paulo e Rio Grande do Sul, aparecem mais marcadamente diferenciados. Existia ao contrário um número significativo de artistas dispostos a trabalhar com animação de festas, venda de letras ou composição de “proibições”. Mesmo tendo letras mais críticas em relação à vida nas favelas,, era consensual a posição de que o momento era para o mercado de um tipo específico de música: o funk, erotizado e letras de apologia ao crime que falassem das facções locais. Esta definição é essencial para entender de que lugar se fala nesta tese.

Os primórdios do chamado movimento funk Brasil, que atualmente passa por um processo de resgate na mobilização dos mais antigos “funkeiros” através da APAFUNK, apresentava letras sobre as comunidades. O clássico “Eu só quero é ser feliz, andar tranqüilamente na favela onde eu nasci” de Cidinho e Doca, marca um era de letras que retratavam as virtudes das favelas cariocas e de seus moradores. Os valores dos freqüentadores de baile eram apresentados como no rap do Silva “ ele era funkeiro, mas era pai de família”. De Bob Rum. A denúncia era contra aqueles que viam na favela, apenas desordem, crime, falta de valores.:

O funk foi o único instrumento natural, o funk não saiu do escritório, não teve plano, não teve estratégia, teve o lado bom porque é a democratização pura, tem o lado ruim porque tudo que vira negócio sem organização vai ficar ruim. O governo se tivesse descoberto o funk nos anos 90 estaria atualizado ele saberia hoje quais são as reais conseqüências de proibir o funk, existe uma perda social, uma perda financeira incalculável se proibir o funk hoje. (MC Leonardo)

Se o termo “funkeiro” torna-se um termo estigmatizante principalmente com o caso do arrastão de 1992 e com o caso Tim Lopes, não seria correto afirmar que a alteração do conteúdo das letras ocorre neste mesmo período. Mas na avaliação de alguns freqüentadores do “mundo funk” :

Hoje o funk é muito moldado por isso, por interesse de mercado. Então o seguinte. É um movimento cultural? Tá longe de ser um movimento cultural. Não é uma coisa organizada, premeditada, consciente. Como, sei lá, a Jovem Guarda não foi. Como o próprio Movimento Bossa Nova. Não foi uma coisa...Aí já foi um movimento. O movimento Funk hoje tem isso. Se você dá um toque assim, os caras vão começar a fazer e o seguinte, é um gênero de música que de qualquer maneira molda toda uma maneira de vestir, uma maneira de falar (Mc em Acari)

As evidências em relação ao objeto de pesquisa, mostraram como o funk havia ganho espaço nas produções na cidade do Rio de Janeiro. Livros sobre o tema se popularizavam, documentários, a exemplo do trabalho de Denise Garcia, “Sou Feia mas To na Moda” apresentavam o funk como um movimento revolucionário, principalmente para as mulheres que poderiam exercer sua sexualidade de forma livre, falando o que queriam e como queriam, através das letras. Equipes de som como a Furacão 2000, tornaram-se onipresentes na cidade do Rio de Janeiro, realizando bailes de Campo Grande, à Fundação Progresso, nos sete dias da semana. O programa de rádio do pioneiro DJ Marlboro, apresentava (e segue apresentando) um dos maiores picos de audiência entre todas as rádios cariocas. A venda e pirataria de material fonográfico fazendo apologia ao tráfico, ganhara espaço nas pequenas lojas de um comércio pulsante da rua Uruguaiana, centro do Rio de Janeiro. Neste sentido, parecia pertinente perguntar como uma parcela da população ainda refratária em relação a estas práticas haviam se interessado no ritmo apelidado pelos freqüentadores de baile como “pancadão”. Este foi o “momento zero” desta incursão e parecia que esta seria uma questão possível para desenvolver uma tese. Não fosse a percepção da existência de outras questões decisivas para entender o fenômeno.

Nas entrevistas realizadas, a primeira questão para desconstruir a hipótese de “integração” (em resumo, muito semelhante aquelas usualmente utilizadas para explicar o samba que foi primeiramente perseguido e depois, incorporado, mesmo que após certa diluição de seus conteúdos), era que grande parte do que era produzido na cidade, nos últimos 5 anos, era comercializado por grandes equipes de som. Ou mesmo por produção artesanal das músicas feitas sob encomenda por facções criminosas. Além disto, a forma como as letras erotizadas eram consumidas em casas de show e bailes, eram apresentadas de formas distintas dentro da favela. Na fala de um entrevistado, literalmente existiriam letras “para fora” e outras “para dentro”. Assim como para os chamados “proibidos” ,existiriam outras versões possíveis. O Rap das Armas de Mc Leonardo e Mc Júnior é um

exemplo de letra que possui no mínimo duas versões. Pode ser cantada como um rap proibido, instigando a própria instituição policial, pode ser encaixada em uma letra e servir de trilha sonora à filmes sobre instituições policiais. Na letra de Mc Leonardo, leremos “o meu Brasil é um país tropical, é terra do funk, terra do carnaval, o meu Rio de Janeiro é um cartão postal, mas eu vou falar de um problema nacional”. Na letra cantada por Cidinho e Doca leremos “Morro do Dendê é ruim de invadir, nós com os alemão vamos se divertir, porque no Dendê eu vou dizer como é que é, aqui não tem mole, nem pra DRE, pois pra subir no morro até a BOPE treme, não tem mole pro exército, civil, nem pra PM”.

Existe ainda uma terceira versão que referencia a primeira, de Mc Leonardo e Júnior, em relação a Cidade de Deus. Este é um exemplo importante sobre estas produções: as bases podem funcionar para uma infinidade de letras, assim como versões que se tornem muito conhecidas, poderão ser apropriadas como “proibições” que se tornam imediatamente conhecidas, primeiramente dentro da favela e depois, amplificados via redes informacionais, em sítios de vinculação deste gênero, em sítios de relacionamento, etc.

A importância destes atores da economia informal pode ser exemplificada a partir do mercado movimentado pelo universo dos bailes: R\$127 milhões por ano entre bailes, cachês e vendas. Recente pesquisa apresentada pela Fundação Getúlio Vargas⁷, após entrevistas com 114 dos 164 MCs atuantes no Grande Rio revela que seus ganhos geram em média R\$ 5.080 só no funk. A combinação bailes/ programa de rádio/ CDs piratas cuidou de manter uma espécie de *star-system* do funk que jamais teria sido possível dentro do esquema da grande indústria. – afinal, ao contrário do que acontece com ela, as músicas já são sucesso antes de tocar na rádio e não por causa dele (ESSINGER, p.269,2005).

O processo que se intensifica a partir da década de 90, aponta para a monopolização dos ganhos neste mercado. Isto ocorre porque para os artistas locais, a figura jurídica dos direitos autorais, não é clara. Músicas que se tornam grandes sucessos nas rádios e bailes são propriedade de um único “dono de equipe”, como no caso do empresário Rômulo Costa e do próprio Marlboro.. E esta é uma questão que divide esta comunidade. É claro que em quase todas as áreas onde a indústria cultural atua, na música, cinema ou literatura, estas divisões poderão existir. A observação que deve ser feita é quanto ao alcance do

⁷ Configurações do Mercado do funk no Rio de Janeiro. CPDOC-FGV. FGV-OPINIÃO.

fenômeno e sua relação com processos sociais mais amplos. Nesta última década a configuração dos bailes se alterou e a relação com o Estado também.

Na década de 90 todos os territórios do Rio de Janeiro tinham bailes, na zona sul só nos morros mas na zona norte e Baixada, haviam bailes e que estavam tendo violência – naquele momento o governo tinha na mão dele um grande aliado. Existem cidades aí onde a juventude não sabe o que quer nem onde ir. Então quando você tem uma massa que já sabe onde quer ir. Então o que deveria fazer? Lança pesquisadores sérios, paga instituições sérias de pesquisa para descobrir o que é aquilo, e ele, o governo se adequar como governo na intenção de fazer aquilo ali aflorar. Não, a polícia mais uma vez foi atrás da mídia, a mídia nos rotulou de perigosos, a mídia rotulou o funk de pervertido. A polícia vai atrás de discurso midiático. O Caveirão é a prova disto. Manda a polícia lá para cima, pode matar, se matar a classe média aplaude. A classe média não sabe o que está acontecendo. Por ele não verem o que está acontecendo dentro da favela, eles só sentem, imaginam, mas não sabem de fato, Quem pode dizer o que acontece ali é quem vive ali, e não Willian Bonner ou Fátima Bernardes. Se não deixar as pessoas trabalharem dentro da favela,...lembro uma vez artista visitando a Rocinha, amigos nossos de Goiás, foram abordados, lanterna na cara, dinheiro vasculhado, farejados; “ O que você venho fazer aqui”. Então não pode estar na favela, a polícia trabalha com a separação” (MC Leonardo)

Como dito anteriormente processos de classificação social que passam a vigorar na década de 90, fomentam associações entre frequência aos bailes e práticas delinquentes. Identificar-se como freqüentador de bailes, neste sentido, tem implicações que vão além do lazer e além de uma identificação muito presente na década de 50 de uma “juventude transviada”. Por esta razão, o recorte geracional pode colaborar na compreensão de como estes valores são produzidos e absorvidos por esta geração.

Pode-se falar de “funk” como um produto de mercado, comercializado nos bailes, nos programas de tv e de rádio, podemos falar do baile local como um fenômeno social que centraliza o lazer semanal dos jovens na favela, há neste momento uma organização que pretende apresentar o funk como cultura local perseguida pelos órgãos de segurança pública. O termo entrou para pauta de discussões não só dos órgãos de segurança pública, como tem recebido atenção de diretores de cinema e neste atual momento de parlamentares, que em apoio a APAFUNK entraram com ação para permissão de volta de realização dos bailes. No dia da votação na ALERJ estavam na mesa principal o deputado Marcelo Freixo que tem se notabilizado com grande apoiador da questão, o antropólogo Hermano Vianna, a cantora Fernanda Abreu, a antropóloga Adriana Facina, uma das principais apoiadoras da Apafunk, entre outros representantes dos poderes municipal, estadual e federal.

O discurso de todos os palestrantes, afirmava que valorizar o funk era afirmar a vocação democrática da cidade do Rio de Janeiro e ao mesmo tempo, dar um fim ao quadro de hipocrisia que se instaurara com a proibição dos bailes. Houve na ocasião um pedido de desculpas público, diante do fato de que “se a casa (Alerj) estivesse lotada no dia da votação como estava no dia de hoje, aquela lei nunca teria sido aprovada”. De fato, havia uma circulação efervescente de movimentos sociais, organismos de defesa dos direitos humanos, líderes locais, artistas donos das maiores equipes, grandes canais de tv e rádio. Era possível intuir que o tema aglutinava interesses distintos e até antagônicos que naquele momento se uniam pela revogação de uma lei considerada anti-popular, preconceituosa e descabida.

Observações sobre a escolha e recorte do objeto

O recorte desta pesquisa foca a sociodinâmica local a partir da exibição de determinados gostos, as classificações decorrentes destas exibições e as disputas existentes entre diferentes atores sociais (projetos sociais, tráfico local e instituições religiosas). Para exemplificar este enunciado, podemos levar em conta o fato de que mostrar-se publicamente como um freqüentador de “bailes de comunidade”, pode gerar reações dos órgãos de segurança pública mas também pode atrair a atenção das igrejas neopentecostais locais. No primeiro caso, a ação pode ser repressiva, no segundo caso, a ação pode ser de disputa pela conversão. Em uma das favelas pesquisadas, no baile, existe o momento da prece. Um pastor sobe ao palco, e ocorre o momento definido por um freqüentador assíduo, como “ momento espiritual”. Neste mesmo baile, como em tantos outros, vídeos pornográficos são vistos por freqüentadores, sem restrição de idade..

Estudar a cultura local é relevante na medida em que a dinâmica posta em movimento a partir destes tempos distintos (o baile, a missa, o projeto social) está para além do tempo *imediato* de sua realização: a freqüência a um determinado espaço, produz classificações sobre as quais atuam diferentes poderes. Dos mais institucionais como as organizações de terceiro setor, polícia e igrejas, aos poderes locais do tráfico de entorpecentes. E ainda deve ser levada em conta a possibilidade de que alguém reconhecido localmente como “ funkeiro” , pode converter-se a uma igreja local, passando a agir de maneira diferente e a tentar converter outras moradores às suas novas crenças Desta forma,

esta pesquisa colabora para compreensão de como as formas de classificação identitárias, orientam as ações sociais dentro e fora do território da favela.

Pode-se ilustrar a importância dos “bailes de comunidade” citando o espaço das escolas de samba na definição das identidades locais dos “ sambistas”, geralmente, oriundos de favelas e subúrbios, vistos como portadores de singularidade histórica a ponto de justificar nos anos 70, estudos sobre a fundação de uma “discursividade malandra” no Brasil. Portanto não é recente o interesse de pesquisadores sobre as práticas culturais da favela, especialmente em seu diálogo e influência sobre as práticas culturais da cidade. Se o carnaval tornou-se um período oficial de suspensão do tempo regado da sociedade capitalista, forneceu também, boa parte do repertório construído no Brasil sobre identidade nacional, a partir da produção cultural tendencialmente concentrada nas favelas e subúrbios da cidade.

A alteração deste lugar ocupado pelo samba (tal como era vivido nos anos 70) cria um hiato entre representações sociais e práticas atuais. O trabalho de campo no morro do Estácio elucidada este ponto:

“As crianças na minha época, nós crescemos ouvindo samba, eu cresci ouvindo Bezerra da Silva, Benito de Paula, Partindo em Cinco, Fundo de Quintal. Nossos pais, a grande onda deles era esta, o samba. Não tinha tanta influência, na favela da música americana, até tinha mas não era tanta. Não existia por exemplo o funk, o forró. O segmento era o samba, não tinha muita opção. Nossa adolescência era ao redor do samba. Dentro do samba. Em toda a esquina tinha uma roda de samba, tinha alguém batucando, tinha alguém tocando um cavaquinho, um tantã, um pandeiro, então não tinha muito como fugir disto. E eram basicamente instrumentos de percussão, você não tinha tantas cordas, mas percussão. Cada um batia numa lata, num balde, com abridor na garrafa e fazia um samba. O cavaquinho era caro, o violão era caro para os padrões aqui do morro. Todo mundo fazia samba de uma maneira elegante mas com o que tinha na mão. Nós crescemos neste ‘mêtiê’ então obrigatoriamente você se torna um sambista, até porque está no teu ‘dna’, no ‘dna’ da família”

Mas esta socialização comum a muitos moradores de favela que constitui as bases morais e espirituais da escola de samba como terreno de sociabilidade comunal, sofreu significativas alterações na última década. A emergência do chamado “funk carioca” passa a disputar o gosto destes moradores, principalmente os mais jovens. E esta disputa não se resume ao prazer de ouvir este gênero ou outro, mas de pedagogia local, movimentação econômica e manutenção de poder. Poder este que tampouco se localiza em um grupo. Se o “baile de comunidade” pode ser interpretado como manifestação semanal da presença do

tráfico na favela, os projetos sociais implementados pelo terceiro setor, por exemplo, estão igualmente presentes.

O baile funk⁸ como lazer semanal de milhões de moradores, não pode ser dissociado da tensão subjacente à sua própria expansão. Como espaço de sociabilidade, esta pesquisa empírica pretende demonstrar que ele atualiza o “grito do pertencimento local” e o faz opondo territórios, alvos potenciais dos ataques reais e imaginários de outros grupos ou da polícia⁹.

Nos últimos anos o debate sobre o funk carioca tem gerado um acúmulo de fatos que problematizam as formas como o fenômeno está presente na cidade do Rio de Janeiro. Mais que qualquer outro ritmo, o funk¹⁰ gera acirradas discussões sobre comportamento e ao mesmo tempo traz para primeiro plano, questões morais em relação ao que ocorre nestes bailes.

A idéia de que seriam espaços para prática de atos sexuais, exibição de vídeos pornográficos e venda de entorpecentes, colabora para a criminalização dos bailes e de seus freqüentadores, ou seja, grande parte dos moradores jovens de favelas. Mas ao mesmo tempo, atrai projetos sociais que visam a “ formação para a cidadania” (casos conhecidos como a Central Única de favelas e Afrorregae) como forma de escapar do destino criminoso, e de forma cada vez mais presente, as igrejas neopentecostais (que ao oferecer a salvação pela conversão, propiciam as justificativas necessárias aos que estiveram “ no mundo do crime” e aos que estiveram prestes a entrar para a “ vida errada”).

Reconhecendo que nestes espaços sociais a heterogeneidade das práticas possibilita diversas formas de filiação quanto ao gosto (particularmente expresso nas festas locais) a pesquisa aponta para a emergência nos últimos cinco anos do funk como manifestação cultural, presente em todas as festas tradicionais e que se consolida como o maior evento

⁸ Podemos falar à grosso modo em três grandes grupos no que toca à formas de lazer e sociabilidade local: os nordestinos, afiliados ao forró, os moradores mais velhos que movimentam as quadras das escolas de samba local e mantêm uma certa resistência ao momento atual e os jovens que provavelmente constituem a maior parte da população local e socializam-se sobretudo, nos bailes funk. Não há uma divisa entre estes grupos, mas é certo que existe uma intensidade maior na participação dos jovens no cenário funk carioca.

⁹ Ao analisar as galeras funk cariocas, Ceccheto (2003) aponta para conclusões semelhantes sobre sentimento territorial.

¹⁰ O evento do baile dentro da favela é distinto das casas de show espalhadas pela cidade, mas de certa forma, para os de fora (moradores do asfalto), este seria um momento de mimese, de experiência aproximada sem (ou as vezes com) os mesmos ‘perigos’ de dentro. Desta forma, a cidade partilha através da música, (elemento fluido, circular), a subjetividade constituída por uma parcela significativa da população residente dentro das favelas cariocas.

semanal das favelas pesquisadas. Não só nos dias que lhes são reservados mas como presença obrigatória em festas populares como o São João, o Ano Novo e o Carnaval. Concomitante a este crescimento, as organizações de terceiro setor também apresentam propostas de intervenção a partir de projetos sociais que geralmente envolvem oficinas culturais que tem como ponto de partida as práticas destes grupos. A contrário de um processo que importaria o aprendizado de outro gênero de arte, como a música clássica,. A tônica das **organizações pesquisadas**, é o investimento naquilo que os jovens “já sabem fazer”, um princípio inspirado em uma das vertentes do paradigma multicultural que aposta nas expressões “ mais genuínas” dos povos oprimidos como forma de resgate ou construção de uma cidadania mais aberta á diferença..O recorte desta pesquisa, privilegia a sociodinâmica destas interações.

Os enquadramentos em relação as práticas sociais produzidas entre os membros destes grupos, podem ser descritos, resumidamente, de duas formas: **a primeira**, usualmente utilizada pelos órgãos de controle social, tende à rotulação a partir da condição apresentada de “favelado”, pobre, de origem nordestina ou negro, desconhecendo outros princípios de classificação e organização interna na favela. Esta forma de relação entre favela e aparelho policial não constitui novidade, no entanto, como analisa Machado (MACHADO DA SILVA, 2008, p.14):

O antigo fantasma das classes perigosas agora reencarna na ameaça representada pela violência criminal, que é rotineira e, portanto, “próxima”, personalizada. O medo correspondente não é mais como antes, de uma revolta popular capaz de abalar a dominação burguesa, nem do contágio da (i)moralidade derivada de uma suposta desorganização familiar tipicamente atribuída aos mais pobres. O medo se reifica e se espacializa nos perigos imputados aos territórios da pobreza, cujo caso exemplar na representação social são as favelas, vistas como lugares prenhes de uma violência descontrolada. Não mais se trata de prevenir a revolução “subindo o morro antes que ele desça” em um esforço considerado como civilizatório para usar a conhecida formula dos anos 60. A antiga demanda de controle da ação política converteu-se em reivindicação da repressão cada vez mais violenta, como barreira, à “descida de bandidos de todos os tipos”, que seria o equivalente atual daquela fórmula.

Esta mudança qualitativa no tratamento da favela e de seus moradores, onde a policia deixa de regular as relações de classe passando a impedir os encontros entre desconhecidos acirra o processo de estranhamento social. O morador de favela é representado nesta perspectiva, a partir de rótulos que reduzem sua sensibilidade e possibilidades de ação a uma única potencialidade: a entrada para o mundo do crime. Este

processo atinge em especial o grupo estudado nesta pesquisa. Por esta razão, a segunda forma de enquadramento (que guiará a presente tese), tomará a posição contrária a rotulação dos órgãos de segurança pública, tentando compreender as distintas orientações que produzem filiações identiárias dentro da favela.

Nas favelas pesquisadas, a música é decisiva fonte de socialização local (tanto no baile funk como na quadra da escola de samba ou mesmo nas igrejas neopentecostais). Produz afiliações entre seus freqüentadores que instauram importantes **hierarquias**: ser diretor cultural de uma escola de samba, ser mestre de cerimônias de um baile importante, ser pastor de uma pequena igreja local. O reconhecimento destas posições qualifica aqueles que as ocupam e possibilita que as interações entre desconhecidos ocorram. Uma vez que nestes territórios as tensões podem terminar em conflitos graves, estas posições têm o poder de assegurar certos limites (sempre negociáveis diante do poder armado que tem neste recurso seu principal sustentáculo).

Por último mas não menos importante, a música no Brasil constitui-se como campo privilegiado para estudo das representações, formas de reivindicação, instrumentos de conservação e publicização das práticas sociais de determinados grupos. Mesmo com a emergência da cultura de massa e com a standartização dos padrões de produção, as letras nos ofertam possibilidades concretas de análise sociológica, sobretudo quando referenciam determinados lugares e comportamentos. Quando expressam desejos e práticas circunscritas aos territórios nos quais são produzidas. Como forte capacidade expressiva narram situações cotidianas nas quais prazer, medo, religiosidade, guerra e outros temas aparecem representados. De forma distinta da sociedade de massa, onde o produto é suavizado e colocado à venda visando diferentes públicos e possibilidades de consumo.

Nas favelas e mais precisamente nos “bailes de comunidade”, a produção e o consumo encontram-se submetidos à outros imperativos. E o mercado que faz circular estes bens, muitas vezes informal, é regido por leis que se comunicam incessantemente com os poderes locais. Pois o centro nervoso desta rede, reside não na orientação para o consumo de um tipo-ideal de cidadão médio da cidade, com acesso a bens culturais e escolares padronizados, para os quais é pensado o produto cultural de massa. O centro nervoso que movimenta uma economia local informal nas favelas, tem como principal característica

uma conexão com o morador concreto destes espaços, com sua linguagem, plasticidade e moralidade

Nesta pesquisa, a música deve ser vista como um elemento aglutinador da sociabilidade local e como ponto para tematização de diferentes orientações locais. A partir das pautas presentes nas letras, emergem outros aspectos relevantes da cultura, como a questão geracional, o poder local do tráfico, a economia local, as relações com o mercado e o Estado, a religiosidade e as relações com organizações não-governamentais. Além disto, as formas de expressão da sexualidade são narradas pelos moradores, bem como o passado em oposição ao momento atual (notadamente o lugar das quadras das escolas de samba e o lugar dos “mais velhos” dentro da favela).

Quanto ao que é dito sobre a cultura local pelos que estão fora destes espaços, é igualmente importante perceber que os intelectuais participam dos processos de ataque ou legitimação da cultura interna à favela manifestando-se em trabalhos científicos, jornais, meios de comunicação, realizando documentários que traduzem e colaboram na criação de determinadas representações sobre estes espaços.

Na pesquisa, em favelas, interessa compreender as diferentes formas de afiliação das gerações pós-80, ou seja, indivíduos que nasceram após um período de repressão, mais especificamente no período de redemocratização do país. Registrar isto demarca que não se trata de um trabalho apenas sobre juventude pois o recorte empírico da pesquisa foca uma geração definida em função de suas práticas culturais mais do que por uma classificação etária.

Quanto aos territórios da pesquisa, tem-se ganhos e perdas na escolha do trabalho com realidades tão complexas como estas. Mas como o recorte privilegia a relação desta geração com os poderes locais (seja o tráfico, as igrejas ou os projetos sociais). A pesquisa localiza-se nestas interações e afiliações. Não tem a pretensão de descrever exaustivamente nem as especificidades de cada favela, nem o funcionamento interno de cada um destes poderes pois estes elementos interessarão na medida em que forem acessados pelos entrevistados em seus contextos relacionais. Não é possível, e cada vez torna-se menos provável que seja, deduzir de um estudo local um perfil médio sobre “a vida na favela”, suas representações sobre a cidade, suas relações com o Estado. Mas é possível trabalhar com

pesquisas que articulem eixos comuns sobre alguns aspectos que dizem respeito a grande maioria dos moradores de favela.

O baile como tema de pesquisa, colabora na formulação de questões que transcendem o evento do baile em si e apontam para importantes marcas identitárias, comportamentos, atribuição de significados e formas de interação local na favela.,

Notas metodológicas sobre o trabalho de campo:

Com a alteração das principais questões de pesquisa, alterava-se também o recorte empírico em relação aos territórios pesquisados. Neste recorte primeiramente foram realizadas entrevistas na Maré (mais especificamente Vila do João e Nova Holanda), em Acari e na Rocinha. Enquanto territórios densamente habitadas, apresentam divisões internas em áreas. Podemos pensar que dada a heterogeneidade nas favelas do Rio de Janeiro, estas áreas são representativas de alguns elementos comuns a outras favelas. O que não implica buscar critérios de comparação, uma vez que a forma de inserção das favelas na cidade do Rio de Janeiro é bastante diferenciada.

Para exemplificar esta afirmação, basta citar a divisão entre sul e norte no caso de Rocinha e Acari. Durante este itinerário de pesquisa um fato ampliou um pouco mais o recorte empírico. Nas entrevistas, os próprios moradores ou músicos, líderes de associação ou frequentadores de bailes locais apontavam para a necessidade de entrevistar alguns atores “essenciais” para entender o que ocorria hoje. Desta forma uma entrevista em Acari propiciou a ida à Costa Barros, bem como outras entrevistas apontaram para a necessidade de diálogo com moradores do Morro dos Macacos e Jacarezinho. E por último, em campo, surge o Morro do Estácio, especificamente São Carlos. A cartografia realizada expandiu-se não por decisão pré-definida anteriormente, mas porque as respostas desejadas só pareciam possíveis, expandido o universo empírico da pesquisa.

Trata-se de uma pesquisa qualitativa cujas técnicas principais consistiram em entrevistas, análise de letras, material fonográfico, programas radiofônicos e televisivos, bem como o registro em “clipes” destas produções.

As técnicas de pesquisa utilizadas neste trabalho de tese, mesclam a pesquisa etnográfica nos territórios (onde o foco para as descrições são as produções locais e a forma

como são recebidas), entrevistas com artistas de hip-hop e funk, freqüentadores de bailes de comunidade e análise das letras (aí incluindo as consideradas proibidas)

Discutir o percurso desta pesquisa é necessário, pois os pressupostos iniciais que orientaram o projeto de doutorado, sofreram alterações significativas. A compreensão destas alterações, longe de demonstrar um mero ajuste de foco, demonstra os impactos do trabalho de campo sobre a formulação das principais questões que nortearam a produção dos argumentos finais da tese.

A realização do campo em favelas cariocas propiciou um deslocamento em relação ao tema e ao problema da pesquisa. No primeiro momento, a pesquisa focava a ação de artistas (músicos) como uma forma de resistência organizada, tônica predominante nas pesquisas sobre o movimento hip-hop brasileiro. Após a realização de entrevistas com o corpo diretivo da Central Única de Favelas, compositores e militantes do movimento hip-hop, a conclusão sobre a organização destes artistas no Rio de Janeiro levava a crer que não era possível reunir dentro de um mesmo conjunto de questões, trabalhos tão distintos como os feitos por organizações não-governamentais como a CUFA e artistas que realizavam festas e apresentações na Lapa, como Aori, Iky, Bnegão. O que havia em comum entre estes dois pólos de produção artística na cidade? Ter optado por um dos dois, diminuiria em muito os interesses da pesquisa. Além disto, ultrapassar os discursos institucionalizados dos atores das organizações não-governamentais pesquisadas, demonstrou-se uma tarefa complicada e ao fim, impossível.

Contudo, desde as primeiras idas a campo, em São Gonçalo para participar de um evento de hip-hop nacional, haviam falas que apontavam para centralidade dos bailes funk na cidade do Rio de Janeiro. Ouvi estas falas durante meses, mas centrada em outros interesses, elas só surtiram efeito na entrevista de Menezes (rapper praticamente isolado na Maré). A possibilidade apresentada por ele era de fato uma possibilidade de deslocamento em relação a questão principal: se não havia esta organização procurada, haviam artistas que vendiam suas músicas na favela, trabalhavam como MCS cantando letras pornográficas (mesmo discordando do conteúdo das letras), redigiam letras encomendas pelo tráfico, sem que isto os qualificasse como simpatizantes das facções. Havia de fato um campo (semi)

profissional¹¹ nesta geração que se relacionava tanto com equipes como a Furacão 2000, como com as principais facções das favelas. Com uma nova perspectiva, reformulei as questões de pesquisa, fechando o campo empírico principalmente em três favelas: Rocinha, Acari e Complexo da Maré. Deve ser registrado que o objeto da pesquisa foi restrito aos territórios de favela porque lá estavam os produtores e acima de tudo, os ouvintes da “cultura funk carioca” que eram identificados como funkeiros.

As entrevistas começaram de forma muito sutil, buscando mapear os gostos e identificações destes atores locais, em uma tentativa de compreender a relação entre gosto, identidade e como estes atributos funcionavam nas relações inter-pessoais dentro da favela e na relação destes atores com o Estado, principalmente a polícia. Foi neste ritmo que os resultados obtidos com roteiros muito abertos, apontaram para a centralidade do baile como um evento não só de performances locais como a exibição das armas, dos corpos e das motos, mas também como um evento que delineava outras dimensões da vida na favela. Havia uma demarcação que diferenciava a geração ouvinte ou praticante do funk e as anteriores. E estendia-se ao tráfico e suas práticas locais.

A dimensão do pertencimento territorial era apontada como uma das formas de produção de identificação, nas letras e principalmente na mobilidade dos frequentadores quando se tratava de ir a um baile na área de outra facção. Se a violência apareceu nas falas, nunca esteve separada de percepções sobre as ações do Estado (falas não só sobre abuso policial como sobre injustiça social) percebidas como as grandes questões que moralmente desqualificavam o Estado para proibição ou destruição dos bailes. Neste caso, a corrupção policial era descrita em relatos que narravam formas de pagamento para liberação de bailes, aluguel do Caveirão para deslocamento de bandidos de outras facções, pagamento semanal de valores para colocação de viaturas em locais de menor circulação, no intuito de não atrapalhar a chegada de carregamentos de armas e drogas. Diante destas falas, a seguinte indagação foi feita muitas vezes: “por que proibir o baile funk”?

¹¹ Sobre a venda de músicas, durante exibição do documentário “Sou feia mas to na moda” de Denise Garcia no Festival de Cinema do Rio de Janeiro em 2007, perguntei a Deize da Injeção sobre letras de protesto, se as mulheres não poderiam escrever tais letras. Sua resposta foi objetiva: sim, ela teria tais letras, mas no momento o mercado estava para o funk pornográfico, então suas letras de protesto e romance ficavam guardadas na gaveta.

Com estes primeiros resultados, era evidente que se tratava de seguir linhas interpretativas que excediam a simples apresentação de gostos locais e como eram formados ou transformados. Estas práticas sociais que inicialmente poderiam ser classificadas como mera “expressão cultural juvenil de uma grande metrópole” e descritas a partir do baile, ganhavam outras demarcações que apontavam para tendências novas na interação entre favela e cidade e sobre interações dentro da favela.

Nos roteiros construídos, algumas questões foram focadas com mais regularidade, deixando espaços abertos para o preenchimento dos entrevistados. As entrevistas foram realizadas quase sempre com o uso de gravador, nas favelas pesquisadas, com freqüentadores e não-freqüentadores de bailes. As conversas eram iniciadas com uma questão aparentemente simples: como se identificava localmente um “funkeiro”? Daí seguia-se para busca de uma compreensão do que o baile representava para a organização de favela. Dentro desta questão, as respostas problematizaram uma gama ampla de assuntos, desde economia local, sexualidade precoce, tráfico, religião, monopólio das equipes de som cultura, e é claro, formação de gosto (principalmente nas falas que faziam críticas as letras). Por último, cabe observar que a partir das primeiras entrevistas, foram realizadas outras além daquelas nas três grandes favelas pesquisadas, O Morro do Estácio surgiu em uma interação sobre samba, com um informante que falava das dificuldades de conseguir músicos para a bateria da escola entre jovens entre 17 e 23 anos. O Bairro de Costa Barros, uma das áreas mais pobres da cidade, surgiu pela ação do Coletivo Luta Armada, cujas entrevistas haviam iniciado na primeira fase da pesquisa. O Morro dos Macacos surgiu por uma troca de conversa entre “observadores da cidade”. Por último o Complexo do Alemão, surgiu na interação com um funcionário da própria Universidade Federal do Rio de Janeiro. Os paralelismos traçados por este funcionário sobre status em uma faculdade de direito e construção de status nas favelas cariocas, propiciou um registro irrecusável para pesquisa. Obviamente algumas entrevistas da primeira fase da pesquisa, serão aproveitadas. Contudo, a construção final do objeto só ocorre após a entrevista de Menezes, na Maré. Por fim, a escolha por cinco favelas e não uma em especial pode ser justificada pelo que se pretendia investigar: a centralidade do funk nas formas de sociabilidade da geração de 90.

As evidências que serão apresentadas partem da análise do mercado movimentado pelo funk, das letras, produzidas entre 1992 e 2008 na cidade do Rio de Janeiro, de aproximadamente 40 entrevistas realizadas em diferentes momentos nos Complexos da Maré, Acari e Rocinha, em Costa Barros, no morro do São Carlos no Estácio e no Morro dos Macacos.

Tensões geracionais entre portadores de cultura

Reconhecendo que não é possível dar conta de todas identidades na interação dentro das favelas, o que implicaria em descrições densas mas possivelmente estáticas, optou-se por um recorte geracional. Os jovens moradores da favela, movimentam a economia local decorrente do consumo nos bailes semanais. São ao mesmo tempo os “artistas” (“disc jóqueis, mestres de cerimônia, e dançarinos) que escrevem e animam as festas, deslocando-se entre favelas e casas de show para realização dos bailes. E por último, partindo da discussão anterior sobre expectativas presentes na interação, devemos levar á sério que uma das justificativas mais presentes para explicar os casos de violência, vandalismo, consumo excessivo de álcool e drogas é muito recorrente: esta juventude não respeita mais os valores antigos, não respeita os professores, os pais, não trabalha, em resumo “não quer saber de nada”.

As variações são muitas, mas a constante reside em uma crítica quanto a perda do elo de aprendizado em relação aos “valores morais” de uma ou duas gerações anteriores. É neste sentido que a questão geracional torna-se central para compreensão do que no cotidiano de pesquisa tem aparecido como uma “crise moral” que gera desagregação social e que seria um dado para explicar o aumento da criminalidade urbana praticada principalmente por jovens. Nas entrevistas realizadas, as falas mais recorrentes estabeleciam uma divisão muito nítida entre a geração que nasce até 1970 e geração que nasce após 1990. É como se nestes 20 anos que separam aqueles que hoje tem 38 anos e aqueles que em 2008 têm 18 anos, “tudo tivesse mudado muito rápido”. Como se um fosso geracional estabelecesse uma distância intransponível entre os valores daquela geração que foi socializada com os pais, padrinhos ou vizinhos na escola de samba e esta geração socializada em “bandos” juvenis (termos empregados nas entrevistas) insensíveis

aos valores culturais locais como respeito aos mais velhos, retidão na adesão ao trabalho, solidariedade local.

Esta posição ocupada pelos indivíduos no âmbito sócio-histórico (MANNHEIM, p 209/528, 1928) gera uma modalidade específica do viver e do pensar,, ou seja uma tendência inerente a cada posição e que só pode ser determinada a partir da própria posição(idem). Mesmo que se aceite a idéia de que juventude é um conceito que não pode ser medido por indicadores biológicos, a categoria juventude ainda é relevante a especificidade:

O fenômeno sociológico das gerações está baseado, em último análise no ritmo do nascimento e morte.Mas estar baseado um fator não significa necessariamente ser deduzível dele, ou estar implicado nele. Se um fenômeno está baseado em outro, ele não poderia existir sem o outro,entretanto ele possui algumas características peculiares a si próprio,características de modo algum emprestadas do fenômeno básico.Não fosse pela existência de interação social entre os seres humanos, pela existência de uma estrutura social definida e pela história estar baseada em um tipo particular de continuidade, a geração não existiria como um fenômeno de localização social: existiria apenas nascimento, envelhecimento e morte.o problema sociológico das gerações, portanto, começa nesse ponto onde é descoberta a relevância sociológica dos fatores biológicos.começando com o próprio fenômeno elementar, precisamos antes de tudo tentar compreender a geração como um tipo particular de situação social.

No processo de refinamento do conceito, Mannheim é exaustivo na construção das características necessárias para que um grupo de indivíduos constitua uma geração. Nesta caracterização utiliza uma comparação entre condição geracional e condição de classe.O aspecto mais importante nesta comparação é justamente a negação de alguma possibilidade de deduzir o fenômeno geracional diretamente dos tempos de vida biológicos. Portanto, definir uma geração ou mais especificamente,uma unidade geracional que compartilhe de condições históricas e objetivas comuns, é mais que reunir sob a mesma categoria, todos aqueles nascidos em determinado ano, período, era. Este tipo particular de situação social é que possibilita aos jovens moradores de favela que se reconheçam em algum momento como pertencentes à uma geração.

Antes de apresentar esta discussão que colabora na compreensão a respeito do estatuto de “crise moral” – empregada como uma das principais justificativas para o problema do crescimento dos crimes praticados por jovens,- cabe frisar que a geração não corresponde necessariamente à um grupo concreto. Embora possam constituir um, como os jovens universitários de Paris em 1968, ou a geração de intelectuais brasileiros de 32, este

dado ainda é casual, pois não se percebem como um grupo concreto. A questão sobre esta juventude fazer parte de uma mesma unidade geracional, guarda estrita relação com uma modalidade específica de existência e pensamento. Esta definição esclarece a comparação feita por Mannheim entre condição de classe e geração.

A memória, tão importante à grupos que viveram passagens traumáticas e de luta (como foi o caso da luta em favelas como a Maré, por condições dignas de habitação) serve como ponto que articula e relação entre experiências passadas de sofrimento e experiências presentes de algum tipo de melhoria. Mas a velocidade da urbanização, da tecnologia e dos acessos à cidade, altera qualitativamente a valor depositado sobre estas memórias. Com muita frequência, pode se ouvir em entrevistas que este geração “não sabe dar valor ao que tem”. A conexão que se fortalece no período atual, pode ser pensada mais como uma conexão geracional internacional, em função de um certo estilo ocidental utilizado em Nova York, Buenos Aires ou na Rocinha do que uma conexão de transmissão entre portadores de cultura de diferentes gerações. O sentimento de impotência e a hipervalorização da virilidade expressa por este estilo atual de ser “jovem” está no centro da tensão nestas interações.

As formas de participação política foram durante muito tempo classificadas a partir do pertencimento ao movimento estudantil, aos partidos políticos. As políticas identitárias de grupos não filiados aos partidos, gera a partir da década de 90, certo embaraço para análise do protagonismo juvenil. Se hoje, muitos trabalhos reconhecem outras formas de organização, como o movimento hip-hop, este reconhecimento ainda guarda algumas comparações com ideais geracionais de maio de 1968. A “geração de 90”, carece ainda mais que a anterior dos referenciais necessários para passagem da “entelúquia geracional” (MANHHEIM, 2005)..

2. CONSTRUÇÃO DA CULTURA NACIONAL BRASILEIRA COMO TENTATIVA DE PROJETO MODERNIZADOR

Para que a discussão sobre cultura urbana não se torne ampla e generalizante, cabe antecipar alguns pressupostos sobre os pontos que serão articulados neste capítulo. As sociedades ocidentais secretaram um padrão de desenvolvimento racional que evoluiu em domínios diversos: economia (capitalismo) ciência (medicina) direito (regras jurídicas) música (harmonia e contraponto) burocracia (aparelho do Estado). Quando os sociólogos falam de cultura, estão pressupondo em suas discussões, pelos menos duas referências importantes: a tradição e as artes. Ambas são vistas como fonte de legitimidade, estabelecendo como diria Weber, tipos diferentes de dominação. Tradição e arte surgem, assim, como esferas específicas da cultura, congregando um conjunto de valores que orientam a conduta, canalizando as aspirações, o pensamento e a vontade dos homens. (ORTIZ, 2006, p.183).

Cabe antecipar que a discussão sobre cultura nesta tese, problematiza as concepções historicamente constituídas sobre as práticas de atores aos quais se aplica a classificação de “cultura popular brasileira”. Interessa especificamente a alteração nas formas da produção e circulação e as tensões classificatórias que surgem da ampliação e da difusão da cultura para públicos mais amplos¹² (FEATHERSTONE, 1999,p. 8).

Uma das premissas mais debatidas entre os teóricos da pós-modernidade é a implosão de referenciais relativos ao valor da produção de um grupo em detrimento de outras produções, ou seja a idéia de “desfazer a cultura” (undoing culture).Entre as conseqüências destes debates, encontram-se críticas aos processos classificatórios que desqualificam a produção de grupos populares em geral, e a determinadas etnias, nacionalidades e opções estéticas em particular. Estas críticas trabalham para minar certos

¹² Segundo Featherstone, como termo, o pós-modernismo indica a impossibilidade de os artistas, intelectuais e outros grupos envolvidos com a cultura continuarem acreditando no projeto unificador e universalizante da modernidade. A impressão atual de fragmentação cultural se expressa no título de alguns livros recentemente publicados, tais como *Off/Center* [Fora do centro] (Miyoshi, 1991), *Dislocating Masculinities* [Masculinidades transtornadas] (Cornwall e Lindisfarne, 1994), *Relocating Cultural Studies* [Reposicionando os estudos sobre a cultura] (Blundell et al., 1993), *Border Dialogues* [Diálogos de fronteira] (Chambers, 1990), *Disrupted Borders* [Fronteiras rompidas] (Gupta, 1993), *The Nation and its Fragments* [A Nação e seus fragmentos] (Chatterjee, 1993), *Decentring Leisure* [Descentrando o lazer] (Rojek, 1995).

monopólios instaurados por especialistas, habilitados para legitimar obra de arte, e cujo resultado é o estabelecimento de hierarquias que localizam determinadas produções como alta ou baixa cultura. A ampliação de acesso dos grupos considerados “marginais” implica em redimensionar tais classificações e em questionar o lugar de produção destas hierarquias.

A dificuldade a partir de então, será tratar das denominadas “tradições populares” em uma perspectiva que não congele as transformações em curso. Um exemplo disto são as culturas juvenis urbanas negras que se desenvolvem a partir de relações de diáspora nos anos 70. O problema neste caso, reside no fato de que determinada expressão, reivindica uma ancestralidade africana, fundida em tecnologia norte-americana, cujo estatuto de criação inspira-se na luta pelos direitos civis dos negros nos anos 60.

Este é provavelmente uma dos exemplos mais emblemáticos para uma discussão sobre os atuais problemas nas definições de cultura. O que em princípio é o símbolo máximo de contra-cultura chega ao ano 2009 como o principal motor da indústria do entretenimento nos Estados Unidos. Qualquer vídeo das grandes redes de música comprova isto. O gangsta rap, com sua hiper violência domina mercados mundiais de entretenimento. Como música, como estilo de vestir, como linguagem, como valores expressos por parte da juventude sobre o Estado e as injustiças. Ao mesmo tempo, as somas movimentadas tornam seus cantores milionários, e são pauta diária das grades de canais como MTV (Music Television). O processo de circulação de estilos, produções e pautas culturais, transcende princípios de identificação historicamente calcados na nacionalidade. A MTV tem programação para países como Romênia, Argentina, México e França.

Como observa Hall (1980) é a própria narrativa de nação que se transforma em objeto de questionamento sobre o qual são produzidas músicas, livros, filmes. E o lugar das margens torna-se o lugar de onde falam os descendentes de indianos, haitianos e “minorias” até então subsumidas no conceito maior de nação inglesa. Esta perspectiva defendida principalmente nos trabalhos do Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies, questiona a ideologia presente nas produções culturais de países classificados como imperialistas. O centro e a periferia engendram disputas simbólicas pela legitimação de

narrativas sobre “o” povo, “as” memórias comuns, “a” cultura, “os” heróis, raças e habilidades artísticas¹³.

Como observa Jorge (1999, p. 56) “há apenas uma geração, as diferenças de gosto eram marcadas principalmente por barreiras de classe ou de grupos de pertencimento e o idioma da distinção, tal como pesquisado por Bourdieu (1979) regia claramente a divisão cultural dos estilos musicais”. A importância desta breve observação é demarcar a dificuldade de realizar uma pesquisa, problematizando o lugar central que o estudo da ideologia e da cultura ocupam para as ciências humanas (MICELI, 2004). Os problemas postos para a sociologia, desde de clássicos como Durkheim, têm na cultura um ponto de onde derivam diferentes perspectivas. Se na perspectiva de Durkheim a cultura (sistemas simbólicos, linguagem, arte, mito, etc..) constitui um instrumento de comunicação e integração, para Weber e Marx, a cultura está sempre mediada por relações de poder. É pouco provável que um pesquisador que se interesse pelo tema da cultura consiga fugir de questões sobre integração social, formas de reprodução cultural (ou rompimento) e formação de uma “inteligência nacional”.

Retomando o problema inicial apontado por Jorge (1999), não há como seguir facilmente (no caso de cultura brasileira), interpretações que separem por linhas demarcadas os “dominantes” e os “dominados”, se levarmos as últimas consequências a terminologia de Bourdieu. Se é inegável que existem elementos estruturais como raça (no sentido empregado por Guimarães, 2000) e condição econômica, que qualificam as interações no âmbito da cultura, também é relevante levar em consideração que gosto e estilos têm se descolado destas determinações,

Isto não quer dizer mecanicamente que este descolamento das escolhas signifique “emancipação”, “liberdade”.. O lugar da cidade urbana no século XX dilui demarcações identitárias sob o rótulo de “estilos de vida” e nos leva a considerar um grau elevado de

¹³ Assim, muitos debates se ocuparão da linguagem falada por moradores jovens nas periferias de Paris. O exemplo de linguagem é bastante fértil pois torna-se indispensável às práticas pedagógicas escolares, compreenderem o que está acontecendo, o significado de termos e gírias que instauram níveis de inacessibilidade a membros externos aos grupos praticantes. Este fechamento pode ser lido como uma estratégia de poder vinda de “baixo” em rechaço ao bem falar. E estas estratégias podem ser estendidas à música, ao cinema, à pintura e mesmo a literaturas marginais vinculadas por outros canais que não as grandes editoras, ocorrendo o mesmo com a polêmica em torno da pirataria de músicas e filmes.

individualização e liberdade de escolha para composição de um estilo¹⁴. O que interessa é compreender como os grupos que gozam de um status diferenciado na relação com a cidade (migrantes, favelados, etc) vivenciam suas práticas culturais dentro da cidade e como estas se conjugam na composição das grandes classificações sobre “cultura popular”, legítimas ou desejáveis.

Não é possível pensar que as classes dominantes no caso específico do Brasil, têm o poder de inculcar hábitos e comportamentos às classes dominadas como argumenta Bourdieu (1989) para o caso da França. Ao mesmo tempo a tese da indústria cultural defendida pela Escola de Frankfurt não se sustenta no Brasil. Isto porque seria pouco preciso falar em formação de um mercado, integrado de operários- consumidores “alienados” pelos meios de comunicação e pela indústria do entretenimento. O segundo capítulo desta tese, tem importância para o argumento geral porque problematiza as dificuldades de situar os costumes nacionais. As dificuldades de construção de discursos que possibilitassem descrever mesmo que precariamente, uma espécie de “consciência coletiva” capaz de produzir memórias comuns entre ex-escravos, mestiços, italianos, portugueses, ou seja, os “povos” aos quais são endereçadas as histórias sobre construção nacional.

A pluralidade das práticas culturais possibilita o questionamento das análises sobre formação do gosto (BOURDIEU, 1979) com base nas diferenças entre classes. Contudo a variação intra-individual dos comportamentos (LAHIRE, 2004) ganharia muito se mediada por alguns marcadores identitários que ainda parecem ter validade para trabalhos sobre cultura (principalmente urbana). Se a nação perde sua vitalidade enquanto referência na formulação de narrativas e memórias sociais, as questões sobre pertencimento territorial possibilitam que se pense o caso específico do funk carioca como uma prática cultural que se internacionaliza a partir de discursos que remetem à favela como locus privilegiado desta produção. Como observa Lahire (2007, p.796), é necessário discutir o uso pouco reflexivo e muito automático de categorias de classificação dos “públicos” ou “populações” mantidas por muito tempo como evidentes na história estatística. O objeto desta pesquisa serve como

¹⁴ É o caso dos motoristas de ônibus londrinos, com acessórios, cabelos avermelhados, que ao longo do século XX, fizeram com que se representasse algumas cidades (Londres, Paris, Berlim, Milão) como centros mundiais de produção de comportamento, moda e estilo. Mas estes processos favorecidos pela vida urbana também gestaram situações de segregação e exclusão social.

um caso exemplar para pensar os dilemas e limites de classificações como elite/povo, dominantes/dominados.

Um primeiro ponto a observar será desenvolvido nas próximas páginas. Os conteúdos mobilizados como cultura popular brasileira são atravessados por problemas ligados a forma como as hierarquias sociais estão historicamente constituídas no Brasil. Ainda assim, mesmo diante de dilemas sobre regionalismos e integração nacional, parte da produção intelectual e artística elegeu a partir de determinado momento histórico, grupos sociais que ocuparam desde sempre um lugar inferior na escala dos valores civilizacionais cultivados pelas elites locais. Esta é uma questão central para as classificações posteriores e para toda a produção de parte das ciências humanas no Brasil do século XX. A tensão entre as práticas culturais dos pobres urbanos (negros, mestiços, portugueses pobres, etc) e das elites europeizadas, esteve presente nas definições de povo e cultura. A este debate que atravessou o século XX em um processo que legitimou a cultura de baixo, já alçada a condição de cultura popular, devemos acrescentar as apropriações feitas sobre tais produções na formulação do gosto. A perseguição do samba, do candomblé e da capoeira, embora oficial, nunca impediu completamente que estas manifestações ocorressem nas “salas dos fundos”. Isto não diminui o problema da integração do negro e as graves situações vividas por estes grupos diante do Estado.

A discussão abordará a centralidade do conceito de cultura a partir de expectativas quanto ao quadro de referências européias que circulavam no Brasil desde o Império. Ao mesmo tempo, representações sobre o Brasil, registradas por viajantes europeus, tiveram importância nas preocupações que orientavam o projeto de construção da nação. Que deveria ser “curada” primeiramente dos males da mestiçagem. Quanto à isto, importa ressaltar o papel fundamental dos intelectuais (homens de ciência da época) dos artistas (principalmente na literatura) e dos juristas, responsáveis pela missão de constituir uma nação nos moldes civilizacionais desejáveis para a época. Este ponto será tratado na primeira sessão deste capítulo.

Na **segunda** sessão, será realizada a apresentação de obras e posições que instauram um processo de ruptura com esta visão bacharelesca e esta ruptura é decisiva para o estabelecimento do pensamento social brasileiro no século XX. Ao invés de atraso ou arcaísmo será nossa tropicalidade, a marca de distinção em relação às nações mais

avançadas. Uma geração de intérpretes terá como foco os costumes nacionais e mesmo que realizando uma crítica de nossas principais instituições, esta crítica terá como base a manipulação de materiais e métodos pouco usuais até então.

A alteração nas qualificações sobre povo e raça que ocorrem entre o final do século XIX e a década de 30 do século XX são exemplos eloqüentes: no final do século XIX, as teorias sobre raça, adequadas à realidade brasileira conceituavam “povo” com definições como degenerescência, fracasso, problema para a instauração de uma “civilização” nos trópicos.

No Brasil, no início do século XX, a associação entre povo e cultura popular legítima (e legitimada), foi constituída em oposição aos modos de vida mais cosmopolitas á época, representações do estilo de vida europeu. Neste sentido, a década de 20, especificamente a partir da semana de Arte Moderna de 1922 representa uma tentativa de ruptura com este padrão cultural visto como “importação, imitação”. De pesquisas sobre as formas tradicionais de lazer, religiosidade, alimentação, canto e dança saíram os conteúdos espirituais de uma determinada concepção de cultura nacional. Estes eram verdadeiros inventários, produzidos pelo trabalho de intelectuais como Mário de Andrade, que pesquisando cantigas, festas e expressões de grupos sociais no interior do país, procurava encontrar as “verdadeiras”raízes de nossa cultura, aquelas que se localizavam no Brasil profundo, desconhecido dos próprios brasileiros.

Como afirmado por Ianni (2002, p. 176), no Brasil, debate-se contínua e periodicamente, classificações para dar conta dos sentidos possíveis que possam ser empregados para qualificar o país: “branco, mestiço, indígena ou negro,arcaico ou moderno, autêntico ou errático, de terceiro mundo ou a caminho do primeiro mundo, cujo nome pode ser de um país, vegetal ou mercadoria”.

2.1 Construindo conceitos de cultura popular para o Brasil

O Pajé lobrigou os dois vultos que avançavam; cuidou ver a sombra de uma árvore solitária que vinha alongando-se pelo vale fora. Quando os viajantes entraram na densa penumbra do bosque, então seu olhar como o do tigre, afeito às trevas, conheceu Iracema e viu que a seguia um jovem guerreiro, de estranha raça e longes terras. As tribos tabajaras, dalém Ibiapaba, falavam de uma nova raça de guerreiros, alvos como flores de borrasca, e vindos de remota plaga às margens do Mearim. O ancião pensou que fosse um guerreiro semelhante, aquele que pisava os campos nativos.

Iracema, José de Alencar.

No caso brasileiro, [e preciso destacar o peso do escravismo para compreensão dos processos de formação da cultura popular. A inclusão e reconhecimento do conteúdo espiritual destas produções, endereçadas como “cultura do povo”, “baixa cultura”, “expressão vulgar”, são constantes nas discussões sócio-históricas sobre cultura e identidade no Brasil. O samba pode ser tomado como exemplo deste processo de perseguição, assimilação e posterior reconhecimento como signo identitário popular nacional. O caso relatado por Sandroni (2004), colabora na compreensão do problema implícito nas designações sobre música e povo no Brasil: a partir de siglas como música popular brasileira. O primeiro acontecimento mencionado liga-se a sua chegada à França para um período de estudos, nos anos de 1990. “*Um dos inúmeros problemas de sua adaptação lingüística, tinha relação com as pesquisas que objetivava fazer. Aconteceu muitas vezes ao empregar a expressão musique populaire para se referir a determinados gêneros de música brasileira que os colegas franceses manifestassem viva objeção “ Mas isso não é musique populaire”, eles diziam “isso é música escrita, música de compositor, música comercial. Jobim n’ est pas de la musique populaire, le choro n’est pas de la musique populaire, même pas les disques commerciaux de samba ne sont de la musique populaire”* (SANDRONI, 2004, p.25). Neste sentido, a catalogação que etiqueta determinadas expressões como “populares” só pode ser problematizada na contextualização mais ampla que leve em conta os processo de urbanização, a influência determinante de

estudiosos (Mário de Andrade e a expedição de 1938 exemplificam a busca do popular brasileiro no mundo rural, no tradicional nordestino), as relações com o Estado. Isto porque se pretendemos falar em campo artístico no Brasil, devemos levar em conta as dificuldades de exercer aqui um ofício dentro dos cânones da “arte pela arte”. O Estado tem desempenhado importante papel no fomento (ou na ausência de investimento) em relação à arte e cultura, desde Villa Lobos no governo de Getúlio Vargas.

A discussão realizada neste capítulo foca a importância do Estado na constituição de interpretações e conseqüentemente de legitimação de determinadas expressões em detrimento de outras tantas existentes em um país marcado por diferenças culturais regionais significativas.

No emprego de termos como “costumes populares” e “cultura popular” . as formas de definir a substância destes costumes, pode levar a crer que até meados do século XX, se definia o povo brasileiro através de comparações. Ou seja, mirando a civilização européia, os “homens de ciência” (SCHWARCZ, 1993) no Brasil, definiam nosso estatuto como nação, a partir do que não foi alcançado em termos de democracia, participação política, educação e “cultura”. A constituição dos discursos sobre a cultura no Brasil, e mais especificamente de “povo”, se desenvolve a partir de preocupações que se alteram durante a história política do país, mas que, procuram responder à uma questão maior, que diz respeito à formação de uma nação, dentro de determinada concepção de civilidade, educação, cultura, estética e ciência.

Enquanto observadores (e receptores) das mudanças sociais mundiais em países europeus, nossas definições de cultura e povo foram em grande medida uma resposta a diferentes preocupações intelectuais, políticas e econômicas. No final do século XIX, uma das grandes questões nacionais, residia na árdua tarefa de formar uma nação a partir de um povo “mestiço” . A autonomia de um fazer científico desinteressado não encontrava solo fértil em um país como o Brasil. Mesmo em Recife no final do século XIX, onde foram produzidos muitos trabalhos de verniz científico. Tratava-se mais de “criativo” processo de assimilação de teorias importadas de Europa, que de uma produção em termos de originalidade nacional.

Trabalhar com os discursos que definem qual o “caráter”, a “substância espiritual” do povo brasileiro, suas produções culturais, suas formas de organização e seus desejos,

requer uma discussão sobre o processo de construção de determinada concepção de povo. Se a realização de pesquisas desta natureza tem relação com as condições sociais, econômicas e políticas de cada nação, escrever *sobre* o requer uma atenção especial aos processos históricos de constituição de termos como popular, povo, raça e cultura.

Os primeiros registros sobre os habitantes do Brasil, feitos por viajantes europeus no fim do século XIX faziam uma representação do país como “tipicamente miscigenado” e este fato, implicava na condenação deste povo à degenerescência em função desta condição. Tais representações geravam preocupações constantes aos “homens de ciência” brasileiros que viram no branqueamento a “saída” para gerações futuras que nasceriam livres desta marca de atraso. Como representante de “um típico país miscigenado” é que João Batista Lacerda, então Diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, era convidado a participar do I Congresso Internacional das Raças, realizado em julho de 1911. A tese apresentada – *Sur les métis au Brésil* - era clara e direta: “o Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento **em um século**, sua perspectiva, saída e solução” (LACERDA, 1911) Ainda no século XIX, Silvio Romero apontava também como resposta ao nosso “problema” a possibilidade de um futuro “melhor” que a degeneração, a solução apresentada era como para Lacerda, o branqueamento.

Os contornos deste povo¹⁵, registrados por naturalistas estrangeiros, artistas e pesquisadores, adquiriam reconhecimento internacional, como demonstração inequívoca dos males da mestiçagem. “Tratava-se de uma população totalmente mulata, viciada no sangue e no espírito e assustadoramente feia” (Raeders.1988:56 apud SCHWARCZ 1993:13) diria o Conde de Gobineau, em sua visita de quinze meses ao Rio de Janeiro.

Portanto, por estes primeiros registros, que se multiplicavam, é possível afirmar que a mestiçagem representava um problema à formação da nação. Como observa Schwarcz, a hibridação das raças significava neste contexto, um “tumulto”, como concluía o Jornal A Província de São Paulo em 1887.

As teorias raciais (evolucionistas, positivistas, social-darwinistas,...) foram acolhidas pelos estabelecimentos científicos de ensino e pesquisa como uma das possibilidades de resposta ao problema político da libertação dos escravos no Brasil. Desta

¹⁵que segundo relatos da época, parecia não ter lugar em meio a fauna e flora tão abundantes (Schwarcz, 1993)

forma, ganham projeção e importância, os museus etnográficos, as faculdades de direito e medicina, e os institutos históricos e geográficos. Era preciso formar uma nação e curá-la de seu atraso.

Assim no interior de tal contexto específico, será interessante indagar sobre a inserção e recuperação dessas teorias raciais, e sobretudo sobre sua vigência contemporânea aos modelos liberais de atuação política e de concepção do Estado. Paradoxo interessante, liberalismo e racismo corporificaram, nesse momento, dois grandes modelos teórico-explicativos de sucesso local equivalente e no entanto contraditório: o primeiro fundava-se no indivíduo e em sua responsabilidade pessoal; o segundo retirava a atenção colocada no sujeito para centrá-la na atuação do grupo entendido enquanto resultado de uma estrutura biológica singular (SCHWARCZ, :14)

O “caráter” nacional de nossa cultura, foi objeto de muitas pesquisas e interpretações nem sempre convergentes. Porém um dos pontos mais recorrentes nestas análises diz respeito à relação entre imitação e originalidade (tema caro a Silvio Romero), apontando para os problemas de uma cultura nacional influenciada tão decisivamente por teorias, costumes e artes da Europa.

Quando proclamada, a República esteve como ironiza Mota (1989) em “ busca de uma cultura” debatendo-se entre passado oligárquico e uma desejada modernidade, entre os valores estéticos europeus e a necessidade de descobrir o sertão e seu homem. O manifesto modernista sinaliza a tentativa de ruptura com o Brasil parnasiano, em busca de uma arte “ genuinamente brasileira” (Mário de Andrade, apud Mota, p 30, 1989) “ *queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho, na nossa Arte*” para “ *uma arte genuinamente brasileira*”. O projeto de construção nacional em curso, alterava a partir da década de 20, o lugar do mestiço. Era crucial que uma outra perspectiva pudesse servir de conteúdo espiritual e moral aqueles que mesmo dispersos deveriam ser integrados em uma concepção de nação. Uma concepção construída com algumas peculiaridades: altos percentuais de analfabetismo, pouca participação popular na vida pública da nação e nas decisões políticas.

Se no fim do século XIX, a mestiçagem é para o Brasil um problema a ser sanado, a proclamação da República não representará transformações quanto ao lugar destinado a **participação** popular. Para o governo, o voto é considerado desnecessário, o ato cívico “uma futilidade”. A República de 89 traz a marca autoritária de nascença estampada em sua fisionomia (Mota, 1990).A formação de uma sociedade civil nos trópicos era temida,

justificando-se que não teria, este povo, uma educação suficiente para que se implantasse um sistema de eleições diretas. O sistema constitucional, bania os liberais, enfatizando o Estado e não o indivíduo.

O implacável sistema adotado, se baseará até 1930 no Partido Republicano. No campo, os coronéis, nas cidades, as oligarquias controlando as eleições. No meio do percurso as graves operárias (de 1917 em particular), a Semana de Arte Moderna e a fundação do PC (1922), o levante dos tenentes em 1924, buscando a ampliação do regime, da idéia de nação e de cultura. A Revolução Liberal de 1930, contra as velhas oligarquias políticas encerra o período (MOTA, p.30).

Os resultados dos ataques ao poder conservador desta República, não produziram transformações estruturais, mas foram capazes de minar as bases nas quais se ancorava a República de 89. Um dos pontos mais significativos desta mudança, reside no debate sobre o lugar da “ Nação” e a necessidade de participar do projeto da modernidade¹⁶. A identidade da nação segundo Mota (id.. ibid.. p. 34), começa a ser precisada, ampliando-se a consciência do hiato entre a realidade concreta do país e a precariedade da resposta política e intelectual dos setores da vanguarda pensante. Ou seja, “entre a sedução da cultura ocidental e as exigências de seu povo, múltiplo nas raízes históricas e na dispersão geográfica” (BOSI, 1981, p. 345) .

O lugar do mestiço em uma outra história da nação: o lugar de uma cultura “genuinamente” nacional:

A partir de 30, muitas obras passam a exprimir um desejo pela ruptura com as formas retóricas de abordagem da cultura nacional. Os trabalhos desta década, denunciariam o conservadorismo representado por estes pensadores “bacharelescos”. Era preciso buscar o conteúdo de nossa tropicalidade, aquilo que nos distinguiu das nações “civilizadas”. Neste sentido, é possível ver na obra de Gilberto Freyre, um projeto que elege o mestiço como o representante legítimo da cultura brasileira. Ao mesmo tempo, Freyre demarca as possibilidades de ascensão deste tipo miscigenado, uma vez que as barreiras impostas a este grupo, não existiriam no Brasil.

¹⁶ Era preciso romper com o romantismo em nome de uma literatura mais realista, inspirada em Flaubert, Maupassant, Zola, Anatole.

Se o lugar do mestiço é neste momento redefinido em bases urbano-industriais, é constituinte desta redefinição um lugar “adequado” aqueles que se tornam uma importante base do regime varguista. Este tipo racial que anteriormente era apontado como razão de nosso atraso como nação, seria valorizado nos trabalhos de intelectuais como Gilberto Freyre. Sua visão culturalista de nossa especificidade racial, instaura o que podemos chamar de “paradigma da morenidade”, uma compreensão expressa em suas principais obras e divulgada internacionalmente, de que nossa colonização ibérica teria produzido um contato harmônico entre as raças. Diferente do que ocorria em países como Estados Unidos e África do Sul naquele período histórico:

Verificou-se entre nós uma profunda confraternização de valores e sentimentos [...] Confraternização que dificilmente teria se realizado se outro tipo de cristianismo tivesse dominado a formação cultural do Brasil; um tipo mais clerical, mais ascético, mais ortodoxo; calvinista ou rigidamente católico; diverso da religião doce, doméstica, quase de família entre os santos e os homens que, das capelas patriarcais, das casas-grandes, das igrejas sempre em festas – batizados, casamentos, festas de bandeira dos santos, cismas, novenas – presidiu o desenvolvimento social brasileiro. Foi esse cristianismo doméstico,, lírico e festivo, de santos compadres, de santas comadres dos homens, de Nossas Senhoras madrinhas dos meninos, que criou nos negros as primeiras ligações espirituais, morais e estéticas com a família e a cultura brasileira (FREYRE, 1933, p. 355-356).

Se o lugar do mestiço é valorizado no trabalho de intelectuais como Gilberto Freyre, suas obras representam ao mesmo tempo, um rompimento com a retórica bacharelesca de um período anterior..

A obra de Freyre teve o peso de uma denúncia do atraso intelectual, teórico e metodológico que caracterizava os estudos sociais e históricos sobre Brasil (MOTA, 1990, p.35). Em uma perspectiva que trata a obra de Freyre como expressão da intelectualidade tradicional brasileira, Ortiz coloca em relevo “sua insistência em retratar uma história brasileira a partir da casa-grande”, fato que:

Não revela apenas uma atitude senhorial, ela possui ainda uma dimensão mais ampla quando se opõe à ordem industrial que se implanta no Brasil na década de 30. Por isso não é difícil reencontrar em sua obra a polaridade entre o tradicional e o moderno, só que neste caso, interpretada enquanto valorização da ordem oligárquica. É sugestivo o contraste que se constrói entre São Paulo e Nordeste. São Paulo é “locomotiva”, “cidade”, e o paulista é “burguês”, industrial, tem gosto pelo trabalho, e pelas realizações técnicas e econômicas. O Nordeste é “terra”, “campo” seus habitantes são telúricos e tradicionais, por isto representam o tipo brasileiro por excelência.

Não interessa neste momento, avaliar se autor e obra estão subsumidos no horizonte dos compromissos de classe, neste caso, a elite oligárquica nacional, mais especificamente nordestina. Ao destacar esta oposição entre sudeste e nordeste, plasmada na obra de um dos principais “ideólogos da cultura”, Ortiz propõe uma interpretação que situa estes intelectuais em seus engajamentos e visões de mundo gerando teorias que explicariam não só as razões do atraso brasileiro, mas também as possibilidades de superação deste atraso. O reconhecimento do valor das práticas do povo, de suas contribuições para a cultura (como na literatura, mesmo que menor, como observa Antônio Cândido em seu ensaio “A dialética da malandragem”) constitui-se neste momento, em uma tarefa essencial para realocar o Brasil entre as nações mundiais.

Retomando a discussão sobre pensamento social brasileiro e o papel dos intelectuais na década de 30, Arruda, a partir do prefácio de Antonio Cândido para a quarta edição de Raízes do Brasil, chama atenção para o significado dos “ intérpretes do Brasil “ Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior:

A despeito da diversidade que os individualiza, encarnaram a face mais renovadora do pensamento oriundo dos anos de 1930 e que marcará a cultura brasileira em toda sua trajetória ulterior (cf Candido, 2000, pp 190-191)

Se comparada com a sociedade européia (tomando como exemplo, as produções na literatura e na música) nossa cultura seria valorada negativamente, como “débil e dependente” (ARRUDA, 2004, 108) Mas se é ela que “nos exprime” então “ a tarefa do intelectual brasileiro nutre-se do compromisso com a cultura de seu país, e despeito de reconhecer a sua dimensão acanhada” (idem).

O conceito de cultura, é central para o entendimento de processos que influenciaram decisivamente as ciências humanas quanto às formas de pensar o popular, suas práticas e seus contornos.

Se é possível afirmar que uma parcela importante de intelectuais brasileiros , engajou-se na produção de determinadas visões de nação, cultura e povo durante o século XIX e boa parte do século XX, certamente a definição do que eram os “grupos populares”, (quase sempre externos ao conteúdo destes debates), foi decisivamente afetada.

A dimensão engajada presente com mais ou menos intensidade nas análises sobre cultura brasileira, revela que a constituição de nossa diversidade recebeu da geração de 30,

o seu “ mais vigoroso alento, rompendo assim a inclinação típica dos intelectuais brasileiros até então” (ARRUDA, 2004, p.110). o termo “intérpretes do Brasil” é duplamente interessante. Primeiro porque o objeto de reflexão é de uma precisão dotada de força explícita: É o Brasil-nação e não uma ou outra região territorial. Se de fato o conteúdo destas produções dá conta da proposta, seria uma outra discussão. Em segundo lugar, o termo “ intérpretes” tensionava a posição anterior que aproximava-se mais de “ especialistas” em Brasil.

O papel desempenhado pelos intelectuais é decisivo para emergência de algo que se possa denominar como “cultura brasileira” o que, como aponta Mota, ocorre com um conjunto de produções maduras: Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior e Sérgio Buarque de Holanda. O movimento expresso nestas produções ilustra a busca de um povo étnica, política e mentalmente caracterizado para compor uma Nação:

Como a redescoberta de uma *outra* história - - a história *mestiça* com Freyre, a história da luta de classes com Caio Prado Júnior, a história das mentalidades com Sérgio Buarque de Holanda – assiste-se a um só tempo, a *ruptura* com a linhagem positivista e com a visão estamental-escravista. Uma nova memória é buscada por estes netos da oligarquia, que se misturarão logo mais nos anos 40, nos aparelhos do Estado, com jovens intelectuais representantes do pensamento radical de classe média. No Estado Novo, gesta-se então a plataforma para o Brasil *moderno* – que logo se descobre *subdesenvolvido*. Mas a questão nacional torna-se o foco de um outro momento na história da Cultura do Brasil, na passagem dos anos 50 aos 60, com a produção de um conjunto notável de ensaios e estudos inovadores – Faoro, Antonio Candido, Florestan, Furtado, Wanderley Guilherme, encerrando-se na vertente marxista, com a “ Revolução Brasileira” (1966) de Caio Prado Júnior. A temática da *cultura dependente* estava posta (MOTA, 1985):.

Os fluxos migratórios que se acirram em direção ao sudeste, notadamente Rio de Janeiro e São Paulo, possibilitam que se fale em um Brasil urbano, que se desenvolve com a mão de obra do trabalhador urbano.. O regime populista de Vargas (visto por muitos analistas do pós-30 como uma espécie de “santo secular”, fomentador de práticas nacionalistas), estabelece relações entre Estado e população, que se por um lado, asseguram direitos inéditos na história do país, por outro, tutelam as formas de organização da sociedade civil, dos sindicatos.

Assinalar a Era Vargas é essencial porque o tipo-social urbano, tem contornos precisos: trabalho como valor, povo racialmente valorizado, com destituição de identidades calcadas em definições raciais ou de classe, valores ideológicos ufanistas. Estes contornos, resumidamente (pois existem muitas chaves possíveis para analisar o período em tela),

podem ser pensados como resultado de políticas disciplinadoras, de relações com Estado cujo fundo emocional é transbordante e mítico e de pactos pacificadores que suprimem no Brasil os protestos sociais. Legado que não se apaga e que cidades como Rio de Janeiro herdaram com governos locais posteriores.

Sem a intenção de inventariar uma história das ideologias no Brasil¹⁷, o que interessa nesta discussão é ressaltar o interesse pela questão cultural enquanto questão política.. De certa forma, no país, o par antigo-moderno, vai sendo atualizado a partir do século XX, e redimensionado sob outros tantos termos que referenciam o desenvolvimento e as possibilidades “frustradas” (na visão de muitos intelectuais radicais a partir da década de 50) de autonomia cultural. Além disto, permanece por razões econômicas, mas também políticas, a preocupação com o “ lugar” do Brasil entre as nações mundiais. Aspecto que será retomado na década de 50, proporcionando “ novas e radicais interpretações no tocante a ideologia da cultura brasileira” (MOTA, 1980,p.154).

Tal preocupação com o lugar da cultura brasileira diante da “ invasão das técnicas ocidentais modernas” aparecerá entre os trabalhos produzidos pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB):

A contrapartida deste processo é a tendência crescente à uniformização, à destruição da originalidade regional e no desaparecimento das culturas como “ kosmos” autônomos e peculiares. Não se trata do progresso , mas do preço que se vai pagar no mundo todo pela expansão da revolução tecnológica (CORBUSIER, 1958, p.26).

A questão da cultura brasileira, a questão nacional-nacionalista, seria agora enquadrada pela perspectiva da dependência versus autonomia.. Como “resistir a alienação” imposta pelo imperialismo? Através das técnicas modernas, a cultura era imposta aos países colonizados, como o Brasil. Nesta relação. Corbisier cita Hegel para reforçar seu argumento:

O binômio senhor e escravo, que marca as relações entre o colonizado e o colonizador, nos parece caracterizar todo o complexo colonial. O colonizador é sujeito ao passo que o colonizado é objeto; o primeiro é titular de direitos e privilégios, o segundo, só tem obrigações e deveres, e quando aos direitos, apenas aqueles que o senhor lhe concede. O escravo não é sujeito e não tem direitos, porque como diria Hegel, não é reconhecido pelo senhor. (idem, p.29)

¹⁷ Em Ideologia da cultura brasileira, Carlos Guilherme Mota apresenta cronologicamente algumas das principais interpretações e dos principais interpretes do Brasil entre 1933 e 1974.

Igualmente preocupado com a questão do rumo que tomava “nossa cultura” Jaguaribe (1951) acrescenta nesta discussão o termo crise:

Mas crise da qual natureza? Não será difícil pressentir. Social, em primeiro lugar, em face do “ novo fracasso da classe média seu já longo esforço de se tornar a base do Estado brasileiro”. Se o Estado Novo conduziu à estagnação burocrática, a onda proletarizante desarticulou a pequena burguesia “ dissolvendo sua ideologia” e jogando-a na “ antinomia destruidora, entre o capitalismo e o proletariado”, de resto o capitalismo brasileiro perdera as possibilidades de dirigir o Estado, e o proletariado não atingira nível cultural suficiente para semelhante tarefa (JAGUARIBE apud MOTA, 1998,p. 159)

Mais que pensar a cultura brasileira, ou a problemática do homem brasileiro, era decisivo discutir os rumos da nação. Esta discussão estaria presente não apenas no espaço acadêmico. Envolvendo setores mais amplos, atingiria o movimento estudantil que se engajaria, constituindo uma espécie de “ vanguarda¹⁸” orgânica de resistência no período ditatorial. Um dos melhores exemplos é o Centro Popular de Cultura da Une. No plano da imprensa escrita, a Revista Civilização Brasileira e o Pasquim. No teatro, as propostas de Augusto Boal e José Celso Martinez trazem para o palco, os dilemas daquele período. Quem era de fato o “ agente revolucionário”? A cultura era expressa nestes termos, nos anos 60 e 70.dirigida ao povo, as vezes em tons paternalistas, cristãos, populistas. Em outros momentos, atacando a “ vanguarda intelectual” formada pelas classes médias cultas urbanas.

Quanto ao caráter de nossa sociedade, foram centrais para esta discussão os trabalhos de Florestan Fernandes e Raymundo Faoro. De formas distintas, ambos apontam para a restrição do acesso á cidadania. De certa forma, ambos afirmam que a perpetuação de determinados grupos no poder (no caso de Florestan, modernização moderada, sem ordem competitiva, no caso do Faoro, estamento burocrático) contribuíram para que na periferia do capitalismo, a burguesia não desempenhe o papel civilizador que desempenhou na Europa (ORTIZ, 1988).

A apresentação destes autores e das formas como a discussão sobre nação foi realizada mais intensamente a partir do século XIX, defende o seguinte argumento: mais que apresentar em seus estudos a cultura brasileira, estes discursos cunharam os **termos do debate**, elegeram certas categorias e acima de tudo, elegeram atributos que passaram a

¹⁸ Protótipos de intelectuais engajados, expressam suas percepção sobre o caráter subdesenvolvido do Brasil e as tarefas necessárias impostas á vanguarda. Em “ Vanguarda e Subdesenvolvimento” Ferreira Gullar discute as “ diversas manifestações encobertas pelo rótulo de vanguarda” (MOTA, 1998, p.230)

constituir em maior ou menor grau, uma crítica ou filiação teórica no que diz respeito ao estudo da cultura brasileira. Devemos considerar que não se trata de cultura do ponto de vista das expressões de canto, dança, imagem, literatura. O que interessa para a discussão é compreender como neste universo amplo de fatos, consolidou-se determinado sentido de cultura nacional, não sem tensões que marcaram profundamente boa parte de produção sociológica nestes períodos. O estilo de intelectuais e centros de pesquisa, esteve marcado por questões ligadas ao desenvolvimento nacional, formas de integração regional, povo e cultura, autonomia e independência, desenvolvimento e subdesenvolvimento..

Principalmente no pós-30, firmam-se importantes matrizes do pensamento social brasileiro, tornando-se interpretações presentes na construção de determinadas formas de ver a cultura das classes populares, grupos marginalizados e minorias raciais, no Brasil.

Quanto aos termos de debate sobre povo e nação no Brasil, resta sublinhar que entre permanências e discontinuidades quanto ao valor do “tipo brasileiro mestiço” como tipo das formas de representação social de brasilidade, a discussão sobre cultura procurou responder as razões do atraso brasileiro em relação às nações centrais da Europa e no século XX em relação aos Estados Unidos.

A obra de Freyre inauguraria um novo paradigma em relação às visões anteriores. Mas é preciso frisar que sua defesa da nossa forma distinta de colonização que “produziu uma nação morena”, é também uma resposta aos regimes vigentes nos Estados Unidos e na África do Sul. Nosso subdesenvolvimento econômico, seria “compensando” pela capacidade da convivência harmoniosa. Um dos resultados mais visíveis destas produções sobre cultura e identidade no Brasil, consiste nas polêmicas em torno do emprego do termo raça e no uso das classificações raciais¹⁹.

Quanto a constituição de uma cultura genuinamente brasileira, é perceptível a centralidade do problema da questão nacional com questão central para a intelectualidade

¹⁹ Pois (para exemplificar as diferentes compreensões sobre cor e classificação racial no Brasil), existem cinco sistemas de classificação de cor que predominam no Brasil: o sistema do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), usado no censo demográfico, com as categorias branco, pardo, preto e amarelo; o sistema branco, negro, índio, referente ao mito fundador da civilização brasileira; o sistema de classificação popular de 135 cores, segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) realizada pelo IBGE; o sistema bipolar branco e não-branco, utilizado por grande número de pesquisadores de ciências humanas; o sistema de classificação branco e negro proposto pelo Movimento Negro (D'ADESKY, 1998, p 33).

da época. Não só os modernistas com seu Manifesto Antropofágico, mas também em 1940, universitários, intelectuais e artistas, boa parte de uma camada urbana média de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, engajavam-se em polêmicas nacionalistas em torno do samba, bossa nova e tropicalismo. Estas polêmicas evidenciam magistralmente que neste período histórico já existia uma compreensão mesmo que incipiente, por parte dos intelectuais, dos meios de comunicação e do público sobre as ações reconhecidas como resistência a partir do engajamento em movimento que aliavam política partidária e expressões artísticas..

A resistência se direcionava principalmente aos efeitos da dependência econômica em relação aos países vistos como o “primeiro mundo”. As críticas dos engajados politicamente em defesa das “genuínas coisas nacionais” tinham como alvo, artistas considerados “alienados²⁰” quanto a *uma* determinada concepção de brasilidade. Ou seja, havia já em 1940, uma parcela significativa de formadores de opinião que a partir de pontos de consenso, já acessíveis à circuitos maiores de debates, passaram a constituir uma “patrulha ideológica” em relação ao que era ou não genuinamente nacional. Os anos 60, com a Ditadura, intensificariam este debate, politizando ainda mais certas formas de expressão diante da censura instaurada.

Representações sobre o malandro urbano : “genuína cultura nacional”?

Quando as mulheres chegaram à sua casa (Dona Maria na cadeirinha as outras se esbofando ao lado), o major aparece de chambre de chita e tamancos, num desmazelo que contradiz o seu aprumo no curso da narrativa. Atarantado com a visita, desfeito em risos e arrepios de erotismo senil, corre para dentro e volta, envergando a casaca do uniforme, devidamente abotoada e luzindo em seus galões, mas com as calças domésticas e os mesmos tamancos batendo no assoalho. E assim temos nosso ríspido dragão da ordem, a consciência ética do mundo, reduzido à imagem viva de dois hemisférios, porque nesse momento em que transgride as suas normas, ante a sedução da antiga e talvez de novo amante, está realmente equiparado a qualquer dos malandros que perseguia: aos dois Leonardos, a Teotônio, ao Toma-Largura ao Mestre de Cerimônias. (Memórias de um sargento de milícias)

²⁰ Além de Carmem Miranda, Caetano Veloso, Gilberto Gil e mesmo os grandes nomes da bossa nova, foram acusados de sofrerem influências do jazz e rock norte-americano.

Ainda nos anos 30, ocorrem alterações nas formas de “sensibilidade” cultural urbana. O samba, como exemplo de uma expressão que antes era grotesca, chula, coisa de negros imersos ainda no terreno da irracionalidade, como advogava Nina Rodrigues²¹ (1938), é alçado ao lugar de símbolo de cultura popular urbana. Claro que esta passagem não se dá sem alguma transformação no conteúdo do samba. O processo não é simples e sempre apresenta resistência quanto a assimilação. Mas o argumento profundamente negativo que acompanha a prática no Brasil, no final do século XIX, início do século XX, é resgatado a partir de 1930, sob um ângulo de positividade plena, a ponto de tornar-se a expressão mais genuína do “povo” brasileiro.

Se por um lado, durante o processo de urbanização de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo foram produzidas representações que rejeitavam tipos sociais como o “caipira” e o “matuto”, por outro, neste mesmo momento vieram ao primeiro plano representações sobre um tipo social que tornaria-se central na compreensão da identidade brasileira: o malandro.

Do ponto de vista metodológico esta discussão não tem como objetivo definir suas práticas tais como contornos de sua personalidade: roupas, formas de ganho, gíngua ao caminhar, etc...Interessa refletir sobre como determinadas configurações produziram estes discursos e representações sobre aquilo que se plasmou como identidade social popular. A centralidade deste tipo social na cultura brasileira deve justificar esta discussão pois ao ser representado no teatro, no cinema, nas artes plásticas, mas principalmente na música, se instaura uma compreensão de que o brasileiro e o malandro gozam de muitas características comuns.

A partir dos anos 70, um país mais urbanizado volta-se para discussão sobre as condições da vida na cidade e que tipo de cultura é produzida principalmente pelas classes populares. Neste momento, a produção tanto intelectual quanto artística toma como objeto, questões relacionadas às práticas de vida urbana focando os problemas sociais de acesso aos direitos mínimos como moradia e emprego, ação brutal do Estado ditatorial.

A ampliação deste discurso promove a valorização de uma expressão que se torna ao longo da segunda metade do século XX símbolo de brasilidade: o samba. Mirando em

²¹ Nina Rodrigues, apresentou um estudo sobre a responsabilidade penal do negro, tido por ele como “infantil”. a tese fundamental era de que não tendo ainda a compreensão moral para discernir entre certo e errado, não poderia ser responsabilizado por seus atos.

retrospectiva, este processo de transformação de uma prática dos “de baixo” (negros, portugueses pobres, imigrantes sem recursos, etc...) em representações importantes sobre a cultura nacional pode parecer uma consequência das práticas sociais da época.

De forma um pouco esquemática, mas metodologicamente interessante por possibilitar o contraste, o “nacional urbano” se constitui em oposição ao “regional rural” (moda de viola, música caipira, música nordestina). Quanto a este ponto, ao discutir formas de vida, sociabilidade e cultura, Candido problematiza a condição do caipira dentro de uma ordem social que se altera. O desajustamento deste homem aos movimentos que o rodeiam colabora para sua possível extinção como tipo social. O Jeca Tatu de Monteiro Lobato resume a visão de um interprete do Brasil sobre um tipo que parece anacrônico diante das mudanças sociais:

A cultura do caipira como a do primitivo não foi feita para o progresso, a sua mudança é o seu fim, porque está baseada em tipo tão precário de ajustamento ecológico e social, que a alteração destes provoca a derrocada das formas de cultura por eles condicionada. Daí o fato de encontrarmos nela uma continuidade impressionante, uma sobrevivência das formas essenciais, sob transformações de superfície que não atingem o cerne senão quando a árvore já foi derrubada - e o caipira deixou de o ser (CANDIDO, 1975,P.54)

A este tipo social que “deixou de o ser” contrapõe-se (não de forma mecânica) um outro, mais urbano, ligado pelos avanços da radiodifusão, cuja cultura mescla tons de cosmopolitismo (jazz, cinema) aos tons de uma aquarela que tem as cores da bandeira nacional e o cenário das praias cariocas. As contribuições populares urbanas são em grande parte, construídas a partir de uma concepção de urbano localizado no sudeste do país. Para exemplificar este argumento, cabe notar que o matuto, o jeca, se cristaliza como símbolo do atraso em relação a cidade industrial e cosmopolita de São Paulo. Da mesma forma, os tipos nordestinos são estereotipados e de certa forma “congelados” em seus principais aspectos culturais. Sobre estas representações sociais, cabe lembrar de Monteiro Lobato e seu personagem o Jeca Tatu para problematizar os lugares da diversidade cultural no Brasil. Desta forma, o sudeste se consolida como região central para a propagação de modos de comportamento urbano, disseminado principalmente a partir da década de 50, por uma rede já constituída de rádio, televisão, jornais.

O personagem mítico do malandro (as representações sobre este tipo social) que se opunha ao sistema com suas “habilidades” era recuperado no momento em que as discussões sobre identidade nacional criticavam o “imperialismo cultural” e a apropriação

da cultura popular pelo Estado. Cabe fazer uma rápida digressão explicativa e lembrar que durante o Estado Novo o samba de exaltação das nossas belezas naturais, consagradas na “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso, era tema que deveria (por “sugestão” estatal) figurar entre as composições de samba, deixando de lado o tema da malandragem carioca, presente nas composições de Noel Rosa. Era preciso incentivar dentro e principalmente fora do país, uma visão mais “positiva” que exaltasse o trabalho, as grandezas do país.

Em um país que se urbaniza com tal intensidade, a homem rural, ou mesmo aqueles que estão “fora da cidade grande” miram a cidade como padrão desejável de estilo de vida²². A produção de uma cultura de massa tem na cidade sua principal referência. Não só no estilo de vida urbano mas na subjetividade “moderna” da cidade. Neste projeto urbano não existiria lugar (hipoteticamente) para valores tradicionais. Seriam cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo, cidades nas quais existiria o “ar que liberta”.

A remodelação urbana da cidade, a valorização do chique europeu (Art Nouveau) o frenesi com que se vive a agitação dos novos tempos, o advento da eletricidade nas casas e nas ruas, são transformações vividas sob o signo do moderno por “uma burguesia carioca que se adapta ao seu novo equipamento urbano, abandonando as varandas e os salões coloniais para expandir sua sociabilidade pelas novas avenidas, praças, palácios e jardins”. Contrastando com este retrato de otimismo temos a presença das favelas o medo do impaludismo, o peso de uma herança colonial paupérrima que invade o cenário minando esta imagem tão cuidadosamente construída (ORTIZ, 1988, p.11-12)

O malandro e as representações sobre os significados da malandragem, ocupam espaço central nas produções nacionais.. A liberdade atribuída ao seu tipo de ser, modo de viver, seria valorada como signo de oposição ao regime ditatorial e desta forma, no final da década de 70, o livro “Carnavais, Malandros e Heróis” de Roberto Da Matta, seria o exemplar documento de uma época. É duplamente importante a afirmação de Da Matta sobre a centralidade do carnaval para cultura brasileira :

No caso brasileiro sabemos que tal individualidade é fortemente marcada pelo carnaval como um momento onde se pode totalizar todo um conjunto de gestos, atitudes e relações que são vividas e percebidas como instituindo e construindo o nosso próprio coração. O carnaval está, portanto, junto daquelas instituições perpétuas que nos permitem sentir (mais

²² Podemos dizer que, “tudo o mais era folclore”. E inventariando práticas sociais a partir de convenções que separaram cultura popular e folclore, deve-se notar os efeitos destas classificações para regiões como norte e nordeste: folclore, como bem imaterial da humanidade, deve ser protegido mas não modificado

do que abstratamente conceber) nossa própria continuidade como grupo (DA MATTA, 1997, p.30)

Ao analisar o dilema brasileiro através de uma comparação realizada por meio de contrastes e contradições, o autor afirma que, interessa “não o semelhante, mas o contrário e o diferente” (DA MATTA, 1997, p. 19). Ao classificar o Brasil, o faz a partir do contraste, com uma ideologia econômica fundada na noção de indivíduos e na oposição entre mercado local onde tudo pode ser comprado, trocado e vendido (idem, p.21) e sociedades tradicionais “onde o indivíduo e o econômico puro ficam submetidos ou são englobados por outras ideologias que podem ser religiosas (caso do Índia) ou político-culturais (caso brasileiro e mediterrâneo).

No caso brasileiro, o malandro representa um tipo social que resiste (mesmo que por completa inércia) aos apelos da modernidade econômica. Nesta década Madame Satã lança uma biografia após anos de prisão, no teatro é encenada a Ópera em homenagem ao Malandro (1978), o cinema leva ao público o filme “Vai Trabalhar Vagabundo” (ROCHA, 2006).

Em seu ensaio sobre a “ fundação da discursividade malandra” , Rocha (2006) argumenta que:

O culto à malandragem coincide com o momento político e cultural da censura e da ditadura militar no Brasil. Com efeito as representações de malandragem passam a ter mais explicitamente uma significação política entre setores intelectuais das camadas médias, mais ou menos comprometidas com a esquerda, com forma de reação ao fechamento da vida política e cultural da sociedade brasileira. Vinculada ao folclore da sabedoria popular, a malandragem aparece como uma possibilidade de ludibriar o censo ditatorial da censura ao se dizer o proibido através do consentido.

Tais representações, ao cristalizarem um tipo social, sugerem que determinadas práticas são “típicas” de determinados grupos. As histórias por fim, mitificadas com o passar do tempo, localizar-se-ão mais no terreno das memórias “ sobre aqueles tempos”. Ao serem colhidas como matéria-prima de produções teatrais (como Boca de Ouro de Nelson Rodrigues), temas de filmes e músicas, amplificam estilos de vida urbanos, endereçados a territórios como a Lapa. Criam as narrativas presentes no imaginário dos cidadãos sobre cultura urbana (carioca) e que, apesar de sua localidade, é estendida ao resto da nação como um traço biográfico comum de nossos “ espírito” nacional. Ao mesmo tempo estreitam laços entre os intelectuais e artistas e gente “ miúda” freqüentadora destes universos

abertos mas secretos onde circulavam indivíduos definidos como malandros, suas acompanhantes, músicos, donos de pequenos comércios, etc...

. O estudo de Antonio Candido é exemplar para compreensão das possibilidades de análise social instauradas a partir deste tipo que na década de 70, poderia mesmo ser visto como sociológico:

Antonio Candido reavalia as críticas feitas sobre Memórias de um sargento de milícias, ora como romance picaresco, ora como romance documentário, e propõe pensá-lo como um romance representativo no qual a malandragem tematizada metaforiza o próprio movimento dialético da ordem e da desordem presente na sociedade de então. O sociólogo confere à dialética da ordem e da desordem um valor estrutural e um significado cultural na mediação entre o romance e a realidade, o universal e o local. Assim o livro de Manuel Antonio de Almeida compreende uma dupla significação: de um lado, como romance representativo, apresenta-se com uma ficção que imita a realidade social do século XIX. A malandragem que aparece em Memórias de um sargento de milícias é a mesma que move a sociedade da época (ROCHA, 2006, p.111)

Para apreensão destas representações é necessária a utilização de fontes obtidas na análise não só da produção teórica das ciências sociais, mas também de materiais da esfera da arte, onde as representações sobre este tipo social, foram relevantes para compreensão de alguns aspectos centrais de nossa cultura, “vívida nas margens do projeto de modernidade”. Mas que talvez justamente por esta razão, por ter se constituído como *marginal*, torna-se uma das principais bandeiras da arte engajada pós anos 60 no Brasil..

A constituição da representação sobre a essência deste malandro, presente no imaginário social tem como um de seus principais traços o “horror ao trabalho”. Que na década de 70, seria incorporado na produção de um discurso de exaltação, em certos aspectos, romântico sobre sua forma de vida. Um aspecto que se altera significativamente com o aumento da percepção sobre ordem urbana na década de 90, é a aceitação do malandro como alguém que “não escolheu seu destino”.

Esta sina que acompanha aqueles que estão entre ordem e desordem é tratada de forma original por Santos (2004, p.28) quando questiona a precariedade desta vida e a condenação do malandro a ser o que é. Mas sua perspectiva é instigante na medida em que aponta para instituição dos contornos entre ordem e desordem na forma como o malandro vive:

O personagem importante que dá o limite da ação, da esperteza e da malícia do malandro é a repressão, é **a ordem**, da qual ele está sempre fugindo. Leva uma vida amedrontada porque é perseguido permanentemente. Por se ver como culpado de alguma coisa, sente-se

realmente infringindo as normas. Aceita as regras, acredita pertencer à legalidade, à ordem que ele viola. E se posiciona imediatamente até por não trabalhar, por ser vadio. Ele não tem carteira assinada, mas isto é próprio da experiência: “sua carteira de trabalho” Sem trabalho é sinônimo de vadio e, como na França do século XVII, criminoso.

Ao enunciar que este tipo social padeceria de culpa, Santos possibilita induzir que mesmo em uma situação marginal, haveria algum sentido compartilhado que orientava sua ação em relação ao mundo da legalidade. O trabalho como categoria chave desta organização social, reforçava a oposição que demarcava a forma de vida de quem estivesse “devendo” para a lei. Ao fim de seu artigo, ao analisar a letra de Soldado do Morro, escrita algumas décadas depois, Santos²³ nota que uma mudança qualitativa ocorreu nos termos expressos pelo compositor. Como narrador, ele pertence à favela, pode ser eliminado, mas está disposto ao combate. Agora é a vez do criminoso organizado, aquele que não pode agir por conta própria, a não ser se for “pé-de-chinelo”, “coisinha menor”. Coisa grande, se você agir por conta própria, você é eliminado (SANTOS, 2004,p.30): Um trecho da letra:

Minha condição é sinistra não posso dar rolé, Não posso ficar de bobeira na pista,Na vida que eu levo eu não posso brincar,Eu carrego uma nove e uma hk, Pra minha segurança e tranquilidade do morro,Se pa se pam eu sou mais um soldado morto,Vinte e quatro horas de tensão,Ligado na policia bolado com os alemão,Disposição cem por cento até o osso,Tem mais um pente lotado no meu bolso,Qualquer roupa agora eu posso comprar,Tem um monte de cachorra querendo me dar,De olho grande no dinheiro esquecem do perigo,A moda por aqui é ser mulher de bandido. Feio e esperto com uma cara de mal A sociedade me criou mais um marginal (MV BILL, 2003).

Após apresentar a letra de **Soldado do Morro**, Santos conclui de forma emblemática “eu não sei que país está por trás de tudo isto,eu não sei interpretar este país”.

No trabalho de campo, falas eram freqüentes e pretendiam explicar como era viver na “comunidade” (termo nativo): o primeiro era o eixo temporal, oposição entre os tempos idos, onde o “marginal” ou o “malandro” respeitavam a família do trabalhador e o momento atual, muito mais complexo. Geralmente justificado de forma negativa por

²³ Seu argumento aponta para o fato de que a morte destes aos 13 anos de idade, faz parte de uma configuração que justifica-se pela crença na sina., razão dada pela população para a morte de um menino de 13 anos, registrada de forma agonística por João Bosco e Aldir Blanc na música Tiro de Misericórdia.:”O menino cresceu entre a ronda e a cana, Correndo nos becos que nem ratazana, Entre a punça e o afano, entre a carta e a ficha, Subindo em pedreira que nem lagartixa, Borel Juramento, Urubu, Catacumba, Nas rodas de samba, no eró da macumba, Matriz, Querosene, Salgueiro, Turano, Mangueira, São Carlos, menino mandando, Ídolo de poeira, marafo e farelo, Um deus de bermuda e pé-de-chinelo, imperador do morros, reizinho nagô, o corpo fechado por babalaôs”.

gerações que atribuem maior importância a valores como respeito, colaboração entre vizinhos e ordem. O segundo, relacionava-se a classificações que surgiam quanto às identidades locais. Podemos dizer que estes discursos sobre malandragem colaboraram no processo de justificação do lugar da favela e dos favelados na cidade.

No lugar de representações sobre o malandro idílico, resíduo de uma sociedade onde a racionalidade do Estado não penetrou todas as esferas da vida, a década de 90 traz o realismo da denúncia.. Aquele sobre quem se falava, o Pedro Pedreiro, o João Ninguém, o menino do corpo fechado, não vinha ele próprio vocalizar suas dores e desventuras. Como objeto principal de uma poética que alimentava as formas de arte consideradas como populares em um Brasil urbano, estes agentes eram cantados, descritos, representados. Mas sua voz só era encarnada através deste intérprete que comovido com suas condições de vida e seu destino, pretenderam “ diluir-se como artista, indo onde o povo está”.

As produções simbólicas destas populações, tanto a escola de samba como os bailes negros dos anos 80,alterariam o **lugar daquele que fala de sua história**. O romantismo presente na música popular engajada dos anos 70, encontra um protesto que se não é propriamente revolucionário, (no sentido do termo qualificado pelos movimentos sociais e universitários sob a ditadura), instaura uma relação muito distinta com a sociedade, os meios de comunicação e os produtores culturais. Em São Paulo, um movimento crítico, atualiza as letras de protesto contra a discriminação de raça e classe. Influenciado pelos movimentos por direitos civis norte-americanos, os jovens da periferia paulistana, passam a formar o movimento hip-hop.

No Rio de Janeiro, dos territórios de favela, algumas letras passam a denunciar situações de violência. Sem que se firme um movimento organizado em poses tal qual ocorre em São Paulo, os temas das letras também denominadas como “raps”, tratarão de amor, de defesa do território,das condições de vida da população. A mudança a partir da década de 90, é significativa: o desenvolvimento de tecnologias de fácil acesso, o aumento demográfico e a possibilidade de realizar festas com artistas locais, cantando letras nacionais, dá início a um dos maiores fenômenos de massa no mundo contemporâneo, com envolvimento semanal de um milhão de jovens: o funk carioca.

Retomando a discussão sobre o valor simbólico “ daquele morro” e “ desta favela”, o problema da favela (LAGO e RIBEIRO, 2000) expressa a divisão entre favela e cidade

cujas representações sobre favela figuram desde o início do século XX, como se este espaço constituísse “uma cidade à parte²⁴”. Durante a década de 70, segundo os autores, estudos sobre as favelas cariocas mostram estes espaços como espaços privilegiados do ponto de vista do associativismo, ressaltando o caráter de solidariedade local. Ao mesmo tempo, neste momento, a favela é reconhecida como uma estrutura social diversificada. Ainda existiria a presença do mercado de trabalho que criava relações entre as favelas e os bairros da cidade. Como observam os autores:

Nos dias de hoje as representações dualistas das favelas retornam ao debate público sobre a sociedade urbana carioca. Em primeiro lugar, pelos efeitos no campo acadêmico, da absorção de conceitos e noções teóricas com as quais se estrutura hoje o debate internacional sobre os impactos sociais e espaciais das mudanças econômicas nas grandes cidades. Tornou-se expressão de prestígio intelectual o uso de termos tais como “gueto”, “exclusão social” e “nova marginalidade”. Nas análises sobre o “problema da favela” assume como axioma que as mudanças em curso no mundo do trabalho estariam desfazendo as relações de integração da favela com a cidade. A inclusão do narcotráfico e da violência urbana na agenda da academia reforça a legitimidade da concepção dualista, uma vez que a vida organizativa da favela estaria sendo substituída por um estado de anomia. Não raro encontramos menções que associam as favelas cariocas aos guetos negro americanos. (LAGO e RIBEIRO, p.145, 2000).

A diferença entre “aquele samba” e “este funk” é que do morro, como aquele espaço idílico, era desejável aproximar-se espiritualmente. Era o território de Orfeu Negro, imortalizado por Vinícius de Moraes, transformado em filme, ganhador da Palma de Ouro do diretor francês Jean Cocteau. Este era o morro de Cartola, fundador da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, admirado por Sérgio Cabral (pai) e por uma série de jornalistas e intelectuais capazes de legitimar este espaço como obrigatório à todo aquele que quisesse sentir o que era ser “brasileiro”. Uma comunhão alimentada por uma concepção da favela como espaço de resistência e conservação de algo genuíno. Ao mesmo tempo, seus moradores seriam afeitos ao contato, tendo a simpatia como uma marca de origem, quase um aspecto biológico de uma raça mestiça, certa alegria para viver os pesares.

Esta representação (cuja funcionalidade é inegável) produzia sentimentos identitários com um sentido compartilhado, mesmo àqueles que apenas reivindicassem fazer parte desta mítica sensação de pertencimento a uma cidade que abrigava em seus

²⁴ Conforme comentário de Olavo Bilac citado pelos autores no início de seu texto.

morros a cultura nacional. A atual favela, no entanto, é de concreto visível, presente em cada pedaço da cidade, nas imagens antes desconhecidas. Disputa os espaços da cidade²⁵, impõe um fluxo de linguagem, de gírias que rompe com certa visão idílica. A favela, aqui vista sempre pelo ângulo das representações sobre “aquele morro” não abriga mais aquelas “pessoas alegres de antigamente”

Os temas tratados aqui, reaparecem no próximo capítulo seguindo a discussão sobre cultura, cidade e favela. Na década de 90 a emergência dos trabalhos filiados ao que se definiu como multiculturalismo e a necessidade de integração dos “diferentes”, dos “periféricos” serão a tônica das discussões sobre cultura. Principalmente em países como França, Inglaterra com os trabalhos de Hall (2003), Bhabha (1994), McLaren (2000) Trabalhos que reverberam em países como o Brasil. onde a atuação das organizações não-governamentais torna-se decisiva na implementação de projetos sociais em áreas de favela. A partir daí, definir o que é ou não cultura, instaura uma disputa que transcende o debate intelectual e artístico apresentado neste capítulo.

²⁵. Importante lembrar: não é a toa que o cinema nacional ressurgiu com *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, em um momento de inegável experiência urbana da sociedade do espetáculo, no sentido empregado por Guy Debord. Também a refilmagem de *Orfeu*, por Cacá Diegues investe todo o argumento na oposição entre aquele sambista, solidário, amado pela cidade (não só pelo morro), vivo, apaixonado, desejado por suas habilidades e beleza e este novo tipo social, o traficante, incapaz de conseguir admiração sem o emprego da força. Vivendo como um espectro entre frestas e sombras, como um zumbi semi-mortificado pela cocaína. Não é mais a morte fantasiada que vem buscar Eurídice. Esta morte não só tem uma identidade individualizada, como tem um negócio que proporciona poder local. Poderíamos explicar, no plano de representações que passam a fazer parte das justificativas reais dos indivíduos, que *Orfeu* nas suas duas filmagens, expressa duas temporalidades subjetivas que mostram algo sobre o espírito de uma cidade. Isto, se considerarmos que a arte é um veículo privilegiado para compreensão do inconsciente coletivo.

3 .A CIDADE COMO OBJETO DE PESQUISA PARA CIÊNCIAS SOCIAIS:AS FAVELAS COMO TERRITÓRIOS DE RESSONÂNCIA CULTURAL URBANA

Ah... a grande cidade, lugar de realização da divisão social do trabalho, palco de Revolução Industrial e promessa dos sonhos da modernidade! É nesta cidade moderna, européia, ocidental que ocorrem os processos de emancipação do homem. Esta emancipação, se não alcança a universalidade dos cidadãos, se constituirá como um ideal moderno que tem na cidade sua promessa de realização. Além disto, é no horizonte das cidades modernas que se discutem as utopias urbanas. Contudo, o crescimento, resultado dos processos de acumulação de riquezas técnicas e migração do campo para a cidade, logo mostram os desafios que se colocam as promessas de emancipação humana. É neste contexto que Simmel (1903) observa:

Se o século XVIII pode clamar pela libertação de todos os vínculos que resultaram historicamente no estado e na religião, na moral e na economia , para que com isso a natureza originalmente boa, e que é a mesma em todos os homens, pudesse se desenvolver sem empecilhos; se o século XIX reivindicou ao lado da mera liberdade, a particularidade humana e de suas realizações, dada pela divisão do trabalho, que torna o singular incomparável e o mais indispensável possível, mas com isso o atrela mais estreitamente á complementação por todos os outros, se Nietzsche vê a condição para o pleno desenvolvimento dos indivíduos na luta mais brutal dos singulares, ou o socialismo precisamente na manutenção do nível mais baixo de toda a concorrência – em tudo isto atua o mesmo motivo fundamental: a resistência do sujeito a ser nivelado e consumido como um mecanismo técnico-social.

Esta tensão que engendra a vida nas grandes metrópoles, que dá à elas seus conteúdos culturais, imprime aos indivíduos formas de comportamento particulares. A coordenação das ações que possibilita a vida na cidade, a capacidade de rápida adaptação à situações novas, impressões que tensionam o espírito, são estes os atributos exigidos dos habitantes que nelas residem..

A interação nas grandes cidades, mediada pela economia monetária transforma os indivíduos em desconhecidos uns para os outros, porque raramente se encontrarão frente a frente na condição de consumidor e produtor. É neste sentido que podemos dizer que a cidade “desumaniza” e desaloja os últimos restos de produção própria e da troca imediata de mercadorias e que reduz dia a dia o trabalho para o cliente (SIMMEL, 1903, P.579).

Os interesses que envolvem os cidadãos das grandes cidades, na coordenação de seu tempo, são infinitamente variados. Uma possível reflexão sobre este ponto nos leva às formas de integração dos homens em cidade como Paris, São Paulo e Rio de Janeiro, a objetividade impiedosa (SIMMEL. 1903)) instituída sobretudo pela economia monetária, integra os homens de uma forma bastante desigual nas grandes cidades do século XX. A promessa de emancipação que atrai um contingente humano expressivo para a cidade moderna, é frustrada diante das formas de inserção na divisão do trabalho. A cidade torna-se lugar do embotamento dos sentidos, da excitação dos nervos, das relações impessoais.

Mas não seria correto imaginar que todas as zonas urbanas tornam-se semelhantes neste processo de nivelamento “descolorante”. A tensão que caracteriza a cidade do século XXI reside na percepção de áreas de uma vida comunitária interna que se articula de forma conflituosa com o resto da cidade. São os guetos, as periferias, as favelas. Na forma de integração com a cidade, estes territórios estão longe dos centros de poder. Embora sua experimentação dos recursos oferecidos pela cidade seja precária (acesso à moradia, transporte, lazer...) não se pode desconhecer suas produções simbólicas- que são muitas vezes o elo articulado de resistência em relação às relações impessoais e ao espírito intelectualista que potencialmente se desenvolve nas metrópoles. Neste processo de conservação de certos hábitos comunais em contraposição aos modos de vidas mais cosmopolitas, podemos ver um processo de resistência a aceitar que a depreciação dos lugares redunde na depreciação das pessoas. Esta relação instaura o elemento de desconfiança na interação entre os cidadãos e o necessário reconhecimento dos lugares para aceitação ou negação dos indivíduos. Neste processo a promessa da liberdade e emancipação se converte em experiências urbanas onde o lugar de moradia será a informação mais importante exigida dos indivíduos no momento da interação. Isto porque em sociedades pós-industriais, aqueles hábitos que marcavam os grupos culturais deixando visíveis identidade de operários, estudantes, funcionários públicos, etc.... não servem mais como único referencial para análise do modo de vida urbano. No entanto, no caso brasileiro, a informação sobre o lugar de moradia, persiste como uma poderosa ferramenta de classificação. Um dos aspectos desta configuração pode ser percebido no caráter reservado do cidadão da grande cidade. Entendendo a gama de diferenças que qualificam pessoas e lugares neste cenário impessoal, é comum que:

[...] o lado interior desta reserva exterior não é apenas a indiferença, mas sim de modo mais freqüente do que somos capazes de perceber, uma leve aversão, estranheza e repulsa mútua que, no momento de um contato próximo, causado por um motivo qualquer, podem imediatamente rebentar em ódio e luta (SIMMEL, p. 583)

Em sociedades nas quais as relações são marcadas pela reivindicação de laços de compadrio e proximidade, que se sobrepõe ao formalismo e impessoalidade, esta observação sobre as conseqüências da interação entre estranhos, torna-se bastante fértil. Isto porque simpatias e antipatias terão papel decisivo nas formas de interação. E determinados atributos, sem que seja necessário ir além de um primeiro contato, definirão esta gradação de simpatias, empregadas no cotidiano. Serão as antipatias que nos protegerão, forma de antagonismo latente e estágio prévio de antagonismo prático (SIMMEL, p.583). serão elas, responsáveis por instaurar distâncias e afastamentos sem o que este tipo de vida não poderia se realizar [...]. .

As interações diretas, típicas de comunidades menores, serão mediadas na grande cidade por outras formas de conhecimento do outro. Este processo de representação sobre os habitantes da cidade, será essencial para auto-percepção da mesma sobre suas potencialidades ou ao contrário, sobre seus problemas com civilidade, crime e ordem. Entre as formas de representação que serão abordadas neste capítulo, sobre o lugar da favela na cidade do Rio de Janeiro, estão as visões de jornalistas, cientistas, políticos e por fim, dos próprios moradores. O acesso às formas de divulgação e amplificação destas representações, mostra o caráter desigual da inserção dos moradores de favela na cidade (MACHADO DA SILVA, 2002).

O emprego do substantivo feminino “ressonância” no título desta sessão, objetiva a precisão na abordagem sobre a forma como a favela será discutida. As definições mais comuns sobre este substantivo, fazem referência: a) ao som produzido por repercussão *de outro*, b) prolongação ou amplificação do som que se produz por escalas. No sentido figurativo c) refere-se a amplitude que adquire algo, especialmente um boato ou uma notícia.

Pensar a favela como território de ressonância cultural é retomar a discussão realizada no segundo capítulo sobre as representações destas áreas precárias como “redutos criativos”. A originalidade reconhecida a partir da disseminação do gênero samba, também

estariam presentes na arquitetura. Estas representações se constituíram ao longo do século XX como importantes compensações simbólicas para as favelas no Rio de Janeiro.

Até o final dos anos 80, a representação negativa das favelas como lugares de pobreza e de marginalidade, era contrabalançada por sua valorização como berço do samba, do carnaval e da cultura popular. Na década de 90, porém as favelas passaram a ser tematizadas pela violência e insegurança que trariam aos bairros. A percepção das favelas como ameaças à cidade acarretou um adensamento dos estigmas sobre seus moradores que foram criminalizados por nelas residir (VALLADARES, 2005).

O capítulo apresenta a favela como um território dentro da cidade sobre o qual foram produzidos discursos e saberes. Sua constituição como “problema social” tem gerado historicamente planos de intervenção (remoção, urbanização, recenseamento, etc...) e embates entre seus habitantes e o poder público. Não só pelo direito à terra (MACHADO DA SILVA e LEITE, 2004, p. 68) mas pelo acesso à cidade nas mesmas condições dos demais habitantes. As representações sobre a favela como um lugar anti-higiênico, imoral, locus privilegiado do crime, estiveram presentes nos primeiros registros de cronistas que se “aventuravam” a caminhar pelas ruas de chão batido. Mas é na favela que estariam os últimos conteúdos genuinamente populares da cultura nacional.

A segunda sessão apresentará os primeiros registros sobre a favela. O mito fundador de Canudos constituiu uma das principais representações sobre os espaços urbanos que foram sendo ocupados no decorrer do século XX..

Na terceira sessão deste capítulo serão problematizadas questões que articulam cultura nas seguintes dimensões: a) aquilo que é percebido como dever do Estado, especificamente dentro de determinada compreensão de política pública de cultura; b) projetos sociais que tenham oficinas culturais como mote de aprendizado nas favelas; c) o que é visto pelos moradores como cultura e o que é desconsiderado.

Das cidades imaginárias à cidade como centro da divisão social do trabalho

Esta sessão realiza uma discussão sobre a centralidade da cidade ocidental. O objeto desta pesquisa reflete formas de produção de cultura urbana no mundo contemporâneo, especialmente na passagem do século XX ao século XXI.. Como observa Lefebvre, a

cidade é um meio onde estão localizados os serviços, a burocracia, a burguesia (LEFEVBRE, 1972). A cidade é também um espaço vigiado onde o território é ordenado e reordenado de diferentes maneiras.

Diferentes são as formas históricas de representar as cidades, reais ou idealizadas. Em algumas destas representações, as verdadeiras fundadoras das cidades e civilizações teriam sido as mulheres (FREITAG, 2001, p. 2) que cultuavam seus mortos em lugares aos quais, mesmo em períodos de nomadismo voltavam com regularidade erguendo santuários para aqueles que haviam partido deste mundo. As mulheres ainda procuravam lugares seguros para dar a luz, lugares estes simbolizados pelo círculo, remetendo á cidade com muralhas. Enquanto a cruz a grade ou o tabuleiro “representariam de forma mais imediata as ruas da cidade e metaforicamente a ousadia, o expansionismo dos homens “ os hieróglifos de mulher, casa e cidade se confundiriam.

Entre as oposições empregadas historicamente para definir as cidades, devemos destacar aquelas que remetem a tensão entre o expansionismo (comércio/guerra) e o recolhimento , a oposição entre a guerra e a paz (SENNETT apud FREITAG,2000):

Desde sua fundação, as representações sobre a cidade, estariam caracterizando duas tendências contrárias da civilização humana: a expansão para além de suas fronteiras (cruz/grade) e a defesa com muralhas fortificadas (círculo/muros). A cidade expressa ao mesmo tempo construção e expansão versus destruição e delimitação.

Muitos projetos sobre cidades modelares têm acompanhando a expansão das cidades “reais”. As condições materiais e formas de vida espiritual têm ocupado urbanistas, arquitetos, industriais, filósofos, que desde o mito de Atlântida, puseram-se a imaginar a cidade ideal. Sobre as cidades sonhadas (FREITAG, 2000, p.3) cabe notar que:

Ao relembrar utopias como Atlântida, Utopia, o Falanstério e até mesmo Brasília, destaca-se como primeira característica, o *isolamento*. A maior parte das utopias (u-topos= sem lugar) eram situadas em ilhas distantes, desconhecidas, não identificáveis. Seus idealizadores fixavam-lhe um *tamanho ideal*: o Falanstério de Charles Fourier poderia ter até 3.000 habitantes, a cidade-jardim de Ebenezer Howard estava prevista para 30.000 pessoas, Brasília foi planejada por Lúcio Costa para meio milhão de habitantes e a “ville radieuse” de Le Corbusier teria como tamanho ideal 3 milhões de moradores. De preferência as cidades utópicas deveriam ser construídas em terreno plano, sem relevo, para que a cidade pudesse expandir-se. As ruas e os prédios deveriam privilegiar o *ângulo a linha reta*. Muitos utopistas urbanos defendiam a *tolerância religiosa* e filosófica em “suas cidades” e condenavam a *propriedade privada*.

Os projetos sobre cidades ideais se desenvolveram em grande medida na percepção da relações que se gestavam a partir da centralidade da indústria na formação das cidades, Marx e Engels (1848)). A oposição entre cidade e campo demarca a forma como os autores viram a construção das cidades modernas, enquanto corações da indústria que submetia homens e mulheres à uma ordem distinta da vivida no campo. Era preciso administrar uma vida comunal com impostos, polícia, e portanto, a política em geral. É na cidade que Marx e Engels localizarão o aumento das forças produtivas e os instrumentos de produção do capital. Ainda deve ser dito que se ao campo caberia o trabalho material, a cidade se ocuparia do trabalho intelectual, enriquecido, como também das funções de administração e comando (LEFEBVRE, 1972: p.51).

Esta cidade analisada por Marx e Engels é a cidade industrial e difere da cidade clássica da Antiguidade que tinha por base a propriedade territorial, a agricultura. Em suas teorias, as condições materiais de vida das classes (burguesia e proletariado) presentes nas cidades industriais, seriam um dos pontos decisivos de análise para entender as condições gerais da sociedade burguesa em países como Inglaterra, Irlanda, Escócia, país de Gales. Interessam as forças produtivas e as contradições surgidas destas relações, só possíveis na cidade industrial. Devemos compreender o interesse pela descrição das habitações, do ar respirado em certos bairros, da falta de saneamento, do isolamento a que são submetidos os operários que são a maior parte da população destas cidades., descritos por Engels em A situação da classe trabalhadora na Inglaterra.

Nesta perspectiva a cultura (urbana, definida a partir da relação entre cidade-campo) é inseparável de uma mediação operada pelo poder, nestes casos, exercido na forma de expropriação das energias do proletariado urbano que não usufruía da cidade a não ser enquanto unidade “da acumulação burguesa”. Podemos eleger o problema da moradia como ponto privilegiado na observação e análise das condições reais de existência das classes trabalhadoras.

Para Weber (2004) a definição de cidade, requer uma depuração que aponte as características históricas que reunidas em um determinado território, possibilitam que se chame determinada configuração humana de cidade. Neste caso, quase sempre em sua tipologia, teremos a apresentação de certos elementos (como o mercado, como a burocracia) que estando em uma ou outra cidade, não são encontrados juntos, senão nas

idades ocidentais (WEBER, 2004, p. 409).. Ao contrário de feiras de comerciantes viajantes, a cidade, como Weber a definiu, é um assentamento e tem como característica um mercado permanente. As cidades poderiam também ter como característica o suprimento das necessidades de cortes patrimoniais e principescas, pois “na maioria dos casos, a expansão quantitativa das antigas cidades principescas e o aumento da importância econômica, aconteciam paralelamente ao aumento da satisfação das necessidades no mercado por parte das grandes gestões patrimoniais e das gestões a elas agregadas como as cortes dos vassalos e dos altos funcionários”²⁶ (Weber, p. 410). Neste sentido, existiram na história, cidades de consumidores, assim como as cidades de produtores. Neste último tipo, cidades que contavam com fábricas, manufaturas ou indústrias caseiras, abasteciam regiões situadas fora da cidade. A caracterização feita por Weber é minuciosa e para os objetivos deste trabalho cabe salientar alguns dos traços distintivos de seu argumento sobre as cidades ocidentais:

A relação entre a cidade como portadora de indústria e do comércio, e o campo como fornecedor dos alimentos, constitui apenas uma parte de um complexo de fenômenos que se denominou “economia urbana” e se diferenciou como “etapa econômica” especial por um lado, da economia própria e, por outra, da “economia nacional” (ou de uma pluralidade de etapas estabelecidas de modo semelhante). Mas neste conceito, misturam-se medidas de política econômica com categorias puramente econômicas. A razão disto se encontra na circunstância de que o mero fato da concentração local de comerciantes e artesãos e a satisfação regular das necessidades cotidianas no mercado em si, não definem suficientemente o conceito de “cidade”. Onde isso se dá, onde portanto, dentro de povoados fechados somente a proporção entre a satisfação própria das necessidades pela agricultura e as atividades aquisitivas não-agrícolas e a existência e inexistência de mercado constitui a diferença, falaremos de localidades industriais ou mercantis e de “manchas de mercado” mas não de cidades [...] Por fim, não era característico da cidade que, pelo menos no passado, não fosse apenas associação econômica mas também associação *reguladora* da economia {...} (WEBER, 2004, pp. 413-14)

Além disto, em sua tipologia das cidades há uma distinção entre as categorias econômicas, tratadas no parágrafo anterior e as categorias político-administrativas. Contudo, nem toda “cidade” no sentido econômico, e nem toda fortaleza submetida no sentido político-administrativo a um direito especial dos habitantes, era uma comuna (Weber, 419). Ao contrário, somente o Ocidente conheceu uma “comuna” urbana no

²⁶ Nos exemplos históricos citados, algumas cidades (como Pequim e Moscou antes da abolição da servidão) serão caracterizadas como cidades de rentistas e altos funcionários, mesmo que em alguns casos, ambos os tipos pudessem ter existido no passado,

sentido pleno da palavra como fenômeno freqüente, segundo Weber²⁷. A questão que definirá o estatuto jurídico do habitante da cidade no Ocidente, era a ascensão da servidão à liberdade por meio da atividade aquisitiva no regime de economia monetária [...] por isso os cidadãos urbanos usurpavam – e esta foi a grande inovação objetivamente revolucionária da cidade medieval do Ocidente em, em oposição á todas as outras, - o rompimento do direito senhorial. Nas cidades do centro e do norte europeu surgiu o conhecido lema: :”O ar da cidade faz livre”. – isto é, após um prazo maior ou menor, mas sempre relativamente curto, o senhor de um escravo ou de um servo perdia o direito de reclamar esta pessoa como submetido ao seu poder (idem, p.427).

Para Durkheim, é apenas na cidade, enquanto espaço social complexo, onde a divisão social do trabalho abrange todas as esferas da vida social e da ordem social (DURKHEIM, [1893] 1984 p. 54) que a vida urbana toma mais extensão (idem, p,38)..As relações sociais organizadas a partir da divisão do trabalho, principalmente nas cidades industriais, tenderiam à produção de maior integração. Portanto, uma posição na qual a cultura aprece como fato de integração, produção de consenso, harmonia. Interessa na cidade observar sua morfologia social. A passagem a seguir tem especial importância pois podemos dizer que a escola de sociologia francesa influenciou gerações de pesquisadores:

Inicialmente deve-se estudar a sociedade em seu aspecto exterior. Considerada sob esse ângulo, aparece como formada por uma massa de população, com uma certa densidade, distribuída de uma certa maneira sobre o terreno, dispersada na zona rural ou concentrada nas cidades etc...ocupa um território mais ou menos extenso, situada de tal ou qual maneira com referência aos oceanos e aos territórios de povos vizinhos, cortado mais ou menos intensamente por curso de água, por vias de comunicação de todos os tipos, que estabelecem uma relação mais frouxa ou mais íntima entre os habitantes, Este território, suas dimensões, sua configuração, a composição da população que se desloca sobre sua superfície, são fatores naturalmente importantes da vida social, este é o substrato e tal como no individuo a vida psíquica varia segundo a composição anatômica do cérebro

²⁷ Weber apresenta como contraponto, as condições de algumas cidades do Oriente Próximo, cujo estatuto urbano dos cidadãos era o de privilégio estamental. Por isso o que caracterizava a cidade, no sentido político era um estamento especial de cidadãos como portador destes privilégios (idem, p.419). Sobre este ponto, pode-se observar o caso da China onde o habitante da cidade pertencia juridicamente ao seu clã e por meio deste a sua aldeia de origem [...] da mesma forma que o russo que trabalhava na cidade continuava sendo juridicamente “camponês”. (Weber, 2004, p. 420) os exemplos se multiplicam na oposição entre seu tipo-ideal de cidade ocidental e cidades como Meca (linhagens), Japão, de estruturação feudal e puramente estamental como existências dos samurais (montados) e kasi (ministeriais não montados) diante dos camponeses e dos comerciantes e artesãos, Na China, a confederação dos anciãos era quase onipotente. Todos estes exemplos reforçam o argumento da ausência do conceito de comuna e burguesia urbanas. De uma autonomia administrativa dispunham tanto na China como no Japão as corporações profissionais, mas não as cidades, em oposição radial às aldeias (idem, p.423).

que a sustém, os fenômenos coletivos variam segundo a constituição do substrato social (idem, p.42)

A inovação na conceituação de cidade pode ser exemplificada na construção de uma teoria da cidade como parte de uma morfologia social que fizesse uso de outras áreas de saber, como a demografia e a estatística. Sua perspectiva positivista e funcionalista pensará a cidade como etapa superior da organização social pois é neste espaço que se encontram as possibilidades de especialização dos homens (profissão), que tendencialmente sofrem um adensamento de suas relações dentro de um espírito no qual a cooperação entre as partes gera progresso e desenvolvimento social. É a partir destes processos complexos de cooperação sobretudo profissionais que se realizaria o ideal de sociedade em Durkheim, com preponderância de uma forma de solidariedade orgânica.

Nas abordagens de cidade industrial de Marx e Engels, nos tipos de cidade em Weber e na morfologia social em Durkheim, as cidades se configuram como centros realizadores não só do mercado ou da organização político-administrativa. São os espaços nos quais a divisão de trabalho possibilitou **diferentes graus de emancipação humana**. Certamente as condições da classe operária inglesa, descritas por Engels, apontam para a forma material de existência e este fato não pode ser minorado na análise geral. Todavia, em comparação com a vida rural, a cidade representa uma alteração profunda dos costumes e das práticas sociais, refletindo uma mudança definitiva visível na denominação de “homem moderno” como cidadão, cujo estilo de vida diferencia-se do mundo rural, capaz de deslocamentos individuais ou coletivos sendo também o indivíduo das possibilidades de mobilidade social.

Na condição de proletário, burguês, funcionário, ladrão, artista ou político, estes serão os atores que ocuparão as cidades modernas. Dentre eles, estudiosos de diferentes áreas dedicados a conceber a cidade, traçarão sobre elas, utopias como o Falanstério. De Fourier, a “ville radieuse” de Le Corbusier (utopias que concretizaram documentos como a carta que traçou linhas gerais para cidades como Brasília).

A cidade atrai não apenas por oferecer possibilidades de trabalho e acesso aos bens econômicos e simbólicos. A cidade possibilita a aventura do anonimato e portanto, a possibilidade de realização da individualidade, tão central como estilo de vida da modernidade. É importante frisar que o argumento apresentado, diz respeito a existência de

uma relação entre amplificação de uma determinada concepção de indivíduo e crescimento urbano. A crença nos poderes “ libertadores” da cidade, está presente nos discursos do cotidiano, mesmo que acompanhada muitas vezes de desilusão e desejo de retorno à terra natal. Este desajustamento, produzido pela sensação de não integração, existe para grande parte dos moradores de periferias urbanas e não só para aqueles que migraram do interior do país.

A **partir** do século XX, estudos sobre a complexidade da cidade urbana, serão realizados em grandes centros. A escola de Chicago, exemplifica pesquisas que elegem a cidade como “laboratório social (Park, 1915) Mesmo não desconsiderando as críticas dirigidas a esta escola, a ênfase na pesquisa empírica dos fenômenos urbanos (migração, desigualdade, cultura, integração) instituíram temas que influenciaram muitos estudos sobre a cidade, transcendendo o espaço físico de Chicago (BECKER, 1992, 1996).

A Chicago de inícios do século XX, proporcionou a expansão de uma linha de estudos que se tornaram influentes não só nos Estados Unidos mas em países como o Canadá e mesmo em trabalhos de antropologia urbana no Brasil²⁸. Como observa Becker, em conferência no Brasil, em 1990, “os alunos de Chicago foram para outras universidades americanas onde instalaram departamentos de sociologia” (BECKER, 1990, p;179). Cabe apresentar a forma como Becker define a Escola de Chicago, para situar suas produções no quadro geral das ciências humanas.

Para ele a produção na Universidade de Chicago, (cidade que na época já era industrializada, desenvolvida e vivia graves problemas com fluxos migratórios e desigualdades), representa muito mais uma escola de atividade. Um grupo de “pessoas que trabalham em conjunto não sendo necessário que os membros da escola de atividade compartilhem a mesma teoria, eles apenas tem de estar dispostos a trabalhar juntos” (BECKER, p.179). Mesmo que algumas idéias motrizes fossem comuns ao grupo, existia espaço, segundo Becker, para discordância, o que não impedia o avanço das pesquisas, que no caso de Chicago cobriram praticamente todas as dimensões sociais de cidade. Por esta razão, por ser a cidade um espaço tão complexo da organização social, Robert Park (1915), a pensou como laboratório social, dando aos estudos desta escola, técnicas de pesquisa

²⁸ Ver Gilberto Velho, Desvio e Divergência,

inspiradas na idéia de “ecologia”, como pesquisadas na biologia, relação com o ambiente, mais precisamente, **competição pelo espaço**.

The city is not, however, merely a geographical and ecological unit; it is at the same time an economic unit. The economic organization of the city is based on the division of labor.. The multiplication of occupations and profession within the limits of the urban population is one of the most striking and least understood aspects of the modern city life. From this point of view, we may, if we choose, think of the city, that is to say, the place and the people with of the machinery and administrative devices that go with them, as organically related : a kind of psychophysical mechanism in and through which private and political interests find not merely a collective but a corporate expression (PARK, 1925)

Nas suas pesquisas, ocupou-se principalmente das questões raciais e de migração. A influência de Émile Durkheim está visível em seus trabalhos, mas ao mesmo tempo, também está presente o pensamento de George Simmel do qual chegou a ser aluno. Em seus interesses, estão as formas de expansão das cidades, as regiões surgidas da ação direta de interesse de empresas privadas. Em sua visão, a forma como ocorrem as decisões sobre a fixação de distritos industriais sob propriedade e interesses privados, levam a cidade a crescer de forma **não pensada e não controlável**. A geografia física, as vantagens naturais, os meios de transporte, determinariam os avanços gerais das linhas do plano urbano. Neste ponto especialmente vemos como Park está focando também a divisão do trabalho como categoria central para expansão e organização do cidade moderna.

O ponto no qual talvez sua contribuição, bem como de seus alunos e colegas, possa ser melhor apropriada para pensar uma metrópole como o Rio de Janeiro, reside na superação da constatação sobre a divisão da cidade por blocos, áreas pobres e ricas etc...e sim nas conseqüências destes fenômenos. A partir de estudos sobre bairros como Chinatown, além de bairros de descendentes de italianos, poloneses, entre outros grupos que não paravam de chegar em Chicago, Park pôde observar com pesquisas quantitativas e qualitativas, que várias partes da cidade tendiam a concentrar um tipo e qualidade de moradores cada parte da cidade era “tingida” , inevitavelmente com os sentimentos característicos daquela população (PARK, 1915,p.579). mais do que uma mera localidade geográfica, estas áreas eram localidades com sentimentos, tradições e histórias comuns.

Na cidade estão as pessoas, mas em contínua interação com, todas as máquinas, sentimentos, costumes e dispositivos administrativos. Podemos pensar que a influência de Simmel está na atenção dada aos aspectos “psicofísicos” presentes nas cidades. “However,

it is only when and so forth as these things, through use and wont, connect themselves, like a tool in the hand of a man, with the vital forces, resident in individuals and in the community that they assume the institutional form,. As the whole the city is a growth. It is the undesigned product of the labors of successive generations of men”. (Park,1915, p.578)

As relações e oportunidades do habitante da cidade grande, costumam ser tão variadas e complicadas, e sobretudo, mediante a concentração de tantos homens, com interesses tão diferenciados, suas relações e atividades engrenam um organismo tão complexo que sem a mais exata pontualidade nas promessas e realizações, o todo se esfacelaria em um caos inextricável (SIMMEL, 1995, p.580). .

[...] Na medida em que a cidade grande cria precisamente estas condições psicológicas – a cada saída à rua, com a velocidade e variedade da vida econômica, profissional e social – ela propicia, já nos fenômenos sensíveis da vida anímica, no quantum de consciência que ela nos exige em virtude de nossa organização enquanto seres que operam distinções, uma **oposição profunda** com relação à cidade pequena, e a vida no campo, com ritmo mais lento e mais habitual, que corre mais uniformemente de sua imagem sensível-espiritual da vida. Com isto se compreende sobretudo o caráter intelectualista da vida anímica do habitante da cidade grande, frente ao habitante da cidade pequena, que é antes baseada no ânimo e nas relações pautadas pelo sentimento.

Mesmo que Simmel em sua oposição sobre campo e cidade, idealize (talvez para efeitos de contraste) a vida do morador rural como marcada por outra temporalidade e outra subjetividade, cabe notar que sua descrição da cidade, apresenta importantes observações sobre o modo de vida urbano. Talvez a mais interessante, retendo aspectos das demais observações, refira-se a necessária capacidade do cidadão para operar distinções a partir de quadros de referência fragmentados pois ao mesmo tempo em que opera com informações sobre economia e política, o cidadão interage com códigos culturais que na cidade, tendem à complexidade. A sociologia “prismática” de Simmel, qualifica o cidadão:

Assim, o tipo de habitante da cidade grande – que naturalmente é envolto em milhares de modificações individuais – cria um órgão protetor contra o desenraizamento com o qual as correntes e discrepâncias de seu meio exterior o ameaçam, ele reage não com ânimo, mas sobretudo com o entendimento, para o que a intensificação da consciência, criada pela mesma causa, propicia a prerrogativa anímica (SIMMEL, 1995, p.500).

Suas reflexões sobre o espírito das grandes cidades, apontam para um processo de resistência do homem a “ser nivelado e consumido como um mecanismo técnico-social” Se a modernidade, tendo como um dos principais marcos, a divisão do trabalho social, propicia as condições para emergência da particularidade humana, as condições psicológicas do

homem na cidade, são constituídas a partir da intensificação da vida nervosa que “resulta da mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores” (idem p.578)

Mas em relação a realização da autonomia do homem urbano (sobretudo europeu), liberado dos imperativos da religião e de relações de poder constituídas pelo imobilismo, apresentaram-se questões para pensar o lugar da cidade na ordenação social. Em primeiro lugar, as relações são alteradas pela alteração dos modos de produção. Ao invés de um pequeno mercado de interações face a face, a instituição do mercado e da vida monetária, cria uma comunidade de desconhecidos. Com isto, afirma Simmel (p.579) “o interesse das duas partes, ganha uma objetividade impiedosa, seus egoísmos econômicos que calculam com o entendimento, não têm a temer nenhuma dispersão devido aos imponderáveis das relações sociais”

Como lugar da aventura capitalista, a cidade também abrigará uma série de indivíduos cuja relação dentro de um quadro mais amplo de divisão do trabalho, é de desproteção e golpes de sorte. A coordenação destas pequenas aventuras (ou desventuras, dependendo da posição social relativa de cada habitante) depende de certa precisão, cujo denominador comum é a economia monetária²⁹:

As cidades, sobretudo por suas atividades comerciais e industriais, constituíram-se nos pontos de articulação dessa grande rede que passou a conectar esferas diversificadas da vida social de sociedades distintas, geográfica e culturalmente, umas das outras. Este processo iniciado com a expansão marítima européia, não provocou a homogeneização das sociedades mas aproximou-as através de um complexo sistema de trocas que, tendo o mercado como motor básico, de fato propiciou interações dos mais diferentes tipos. Estas se deram não só através de mecanismos econômicos e comerciais mas também graças ao contato, geralmente difícil, entre universos simbólicos dramaticamente distintos (VELHO, 1995, p.228)

Como lugar da divisão social do trabalho, as formas de acesso à cidade ocidental no século XXI são marcadas pela intensificação dos contatos culturais. Este processo de aproximação global ocorre paralelamente ao acirramento de desigualdades nacionais. É neste sentido que o global apresenta padrões mundiais de consumo, planifica áreas da economia entre países competidores e possibilita um conhecimento inédito sobre as cidades. A desigual inserção de grandes massas de população neste processo, pode acirrar o recuo ao território como forma de lidar psiquicamente com os imperativos de uma

²⁹ Contudo, a formação de um mercado comum com produtos padronizados, principalmente aqueles destinados ao lazer e cultura de moradores de grandes metrópoles urbanas, não produz os efeitos de homogeneização cultural (Velho, 1995) apontados como consequência do processo de globalização:

sociedade que consome os lugares como demarcadores simbólicos essenciais da identidade urbana.

De Canudos ao Morro da Favella

Galgava o topo da Favela. Volvia em volta o olhar para abranger de um lance o conjunto da terra. E nada mais divisava recordando-lhe os cenários contemplados. Tinha na frente a antítese do que vira. Ali estavam os mesmos acidentes e o mesmo chão, embaixo, fundamente revolto, sob o indumento áspero dos pedregais e caatingas estonadas... Mas a reunião de tantos traços incorretos e duros — arregoados divagantes de algares, sulcos de despenhadeiros, socavas de bocainas, criava-lhe perspectiva inteiramente nova. E quase compreendia que os matutos crendeiros de imaginativa ingênua, acreditassem que "ali era o céu...".

Os Sertões, Euclides da Cunha,

A referência que melhor une uma narrativa histórica, memória e representação, é o Morro da Favella no Rio de Janeiro. Na origem das representações sobre a favela, podemos identificar este mito, como uma constante nas representações de cronistas, jornalistas, escritores, entre outros “intérpretes” que apresentavam sua visão sobre estes “locais horrendos” do início do século XX.

A centralidade da obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões*, que aparece pela primeira vez em 1902, colabora para compreensão acerca da influência de certos registros nas representações sobre a nação:

Considerado por muitos como o livro “número um” do Brasil (ABREU,1998, apud VALLADARES, 2000) como mais de 30 edições em português que se sucederam desde a primeira em 1902 pela editora Laemmert, *Os sertões* foi lido por todos os intelectuais da época e responsável por a guerra dos Canudos não ter caído no esquecimento. Conforme observa Zilly (1998) não fosse Euclides da Cunha e seu livro retumbante, esta epopéia nos sertões da Bahia ao final do século XIX, certamente não teria hoje o destaque que merece na história da Primeira República.

A interpretação feita por cronistas e jornalistas a respeito de locais pobres do Rio de Janeiro, a partir da obra de Euclides da Cunha, produziria representação sobre estes espaços, amplificando, ressonando para a cidade em que consistiam aqueles espaços pouco conhecidos da cidade.

Não só eram descritos os perigos de um lugar habitado por marginais mas ao mesmo tempo, a topografia destas áreas montanhosas. Espantosa experiência de, após os

esforços da subida, deparar-se com uma “cidade vasta” (CUNHA, 1902) verdadeira cidadela de casas sem linha e sem valor (EDMUNDO, 1938, vol. 2, apud VALLADARES, 2000). Um “terreno que é de todos e não é de ninguém”! (CONSTALLAT, 1995, p 35 apud VALLADARES, 2000, p.11). Estas percepções reforçam a aproximação que Valladares propõe em seu artigo, entre Canudos e a favela carioca, que também teria, sem demora, seu Antônio Conselheiro na figura de homens bravos (como Zé da Barra) que chegam para ordenar o terreno e a população a partir de códigos muitas vezes trazidos de outras culturas. Que em geral mesclam valentia e disposição com doçura e proteção. Mitos ou não, o que interessa são os registros, as formas como vão se constituindo os discursos sobre a favela na letra de cronistas, médicos sanitaristas, urbanistas, engenheiros e jornalistas do início do século passado.

Desde o Império, engenheiros e médicos já ocupavam um lugar importante na política municipal: o Código de Posturas Municipais do Rio se apoiava em sugestões dos médicos, contidas nos relatórios da Comissão de Salubridade da Sociedade de Medicina Cirúrgica. O Clube de Engenharia fundado em 1880., tanto forneceu nomes para compor os quadros do funcionalismo, quanto propostas para solucionar os problemas de habitação da cidade e, na virada do século foi instituída no Distrito Federal a Comissão de Saneamento do Rio de Janeiro, composta por engenheiros e médicos. A partir da proclamação da República em 1889 e durante todo tempo em que o Rio de Janeiro permaneceu como Distrito Federal, ou seja, até 1959, engenheiros e médicos governaram a capital (VALLADARES, 2005, p. 40)

Podemos perceber a importância de duas questões interligadas: a posse do território, seja ele em Canudos ou na favela, e as possibilidades de **autonomia e liberdade** de organização destes territórios, não submetidos à tutela do Estado neste primeiro momento. Um “terreno que é de ninguém e é de todos”, como observa Constallat (apud VALLADARES, 2000, p. 11) torna-se tanto em Canudos como nos morros cariocas, uma possibilidade de liberdade para uso da terra, de trabalho, livre de impostos, de costumes e práticas sociais” (idem, p.11).

A idéia de comunidade, representada pelo arraial analisado por Euclides da Cunha, acaba sendo transposta para a favela, servindo como modelo aos primeiros observadores que tentaram caracterizar a organização social dos novos territórios de pobreza na cidade. À

semelhança de Canudos, a favela é vista como um lugar de miseráveis com extraordinária capacidade de sobrevivência diante das condições de vida extremamente precárias e inusitadas, marcadas por uma identidade comum. Com *um modus vivendi* determinado pelas “condições peculiares do lugar”, ela é percebida como espaço de liberdade e como tal, valorizada por seus habitantes (VALLADARES, 2000, p. 11).

A constituição da favela como lugar de liberdade, ocorre ao mesmo tempo em que as percepções dos observadores, (sejam eles jornalistas ou sanitaristas reformadores), têm a marca do espanto, incredulidade com as condições de vida nestas áreas sem “organização e higiene”. As reformas, como a do prefeito Pereira Passos, objetivavam resolver o problema que a favela começava a representar para a paisagem urbana da cidade do Rio de Janeiro. Um território ocupado por “mendigos [...], capoeiras, malandros, vagabundos de toda sorte, mulheres sem arrimo de parentes, velhos do que já não podem mais trabalhar, crianças, enjeitados em meio a gente válida [...] sem ajuda de trabalho, verdadeiros desprezados da sorte[...]” (EDMUNDO, 1938, vol 2, p. 252 apud VALLADARES, 2000, p.12).

Para tais profissionais, a cidade do Rio de Janeiro constituída um espaço privilegiado de elevado valor simbólico, para elaborar e fazer a demonstração de um projeto nacional. Seus membros também demonstravam: “*a firme disposição em ultrapassar as fronteiras internas de seus campos profissionais e dirigir-se ao conjunto da sociedade, visando persuadi-la a tomar como legítimos e necessários uma sociedade moderna*”. (Herschanm, Kropf & Nunes, 1966:8-9).

Em abril de 1937, em curso ministrado sobre “pesquisas e inquéritos sociais” Gilberto Freyre observaria o morro carioca e tiraria conclusões centrais para suas teses futuras sobre raça no Brasil

Este Morro da Favella que de vez em quando aparece entre os vultos desiguais, entre os altos e baixos dos quintos e segundos andares das casas e edificios novos – alguns horrorosamente horríveis, esse Morro da Favella dá ao Rio de Janeiro uns azuis e uns vermelhos e uns amarelos verdadeiramente deliciosos. A estética dos engenheiros não chegou por lá. Nem chegará tão cedo. Aquilo não será fácil de achatar, nem de acinzentar, nem de ajeitar (...) por muito tempo a estética do fraque se limitará a olhar para a Favela através de seu “pince-nez” lamentando aquela feiúra . Aquela falta de civilização. Aqueles restos do Rio de antes de Passos, pendurados por cima do Rio (FREYRE 1979, 335, vol 2)

Em 1937, Freyre, municiado pelos instrumentos das ciências sociais, defendia que fosse cientificamente reconhecida como manifestação da diversidade e não como indício de desigualdade social, a vida dos habitantes dos morros. Conduzia seus alunos a reconhecer

sociologicamente a inteligibilidade da experiência histórica, social e cultural dos morros (MEUCCI, 2006, p. 159) Sobre este Rio “de antes de Passos” debruçaram-se engenheiros, sanitaristas, médicos, tomando a favela como problema (VALLADARES, 2005,p.38) social sobre o qual era necessário intervir.

A história das favelas no Rio de Janeiro, é marcada por algumas constantes: a luta dos moradores pela não remoção e pela melhoria de suas condições gerais de existência, a crítica sobre a percepção da desigualdade na vivência da cidadania urbana e portanto, uma luta contínua contra o preconceito e a discriminação. Desde a década de 40 com a redemocratização da sociedade brasileira, os moradores de favela têm empreendido uma longa historia de luta pela permanência na cidade e de conquista de direitos (MACHADO DA SILVA e LEITE, 2004, p.264).

Foram diversas as formas institucionais de sua agregação, entre elas podemos citar as “uniões de trabalhadores favelados (suas primeiras associações estimuladas pelo Partido Comunista) e as associações de moradores muitas delas criadas na década de 60 sob os auspícios do Serviço Social de Recuperação das Favelas e Habitações Anti-Higiênicas (Serfha) e da Coordenação de Serviços Sociais. Além destas, a Coligação dos Trabalhadores Favelados do Distrito Federal, a federação de Favelas do Estado da Guanabara (Fafeg), e Federação de Favelas do Estado do Rio de Janeiro (Faferj), a Federação de Associações de Favelas do Rio de Janeiro (FafRio) e a Pastoral de favelas (MACHADO DA SILVA e LEITE, 2004, p.265)

Contudo a favela não constitui um espaço homogêneo e seu desenvolvimento tem centralidade nas formas de representação sobre o morador da cidade do Rio de Janeiro.. A ambivalência das representações sobre a favela, agrega discursos que considera estes territórios como enclaves de imoralidade, sujeira e crime. Por outro lado, é para ele que se voltam as definições sobre “alegria”, “espontaneidade”, “criatividade”, principalmente pela organização histórica das escolas de samba nas favelas e pelo conteúdo das letras que retrataram as agruras (enchentes, dificuldades para ações simples como um banho), a sabedoria (que separa o malandro do “mané”), a esperteza (para lidar com o chefe de polícia), etc...este lugar simbólico ocupado pela favela na cidade do Rio de Janeiro, torna ainda mais complexa uma análise sobre cultura popular ou cultura de favela. O Estado, no processo de reconhecimento destas manifestações, assimila dentro de parâmetros modernos

e racionais (Sapucaí, Cidade do Samba, etc...) expressões que se constituíram às margens do processo de modernização urbana. Isto não representa a integração da favela e dos favelados à cidade. O “problema da favela” segue, mesmo quando suas contribuições são reconhecidas como centrais para organização cultural da cidade.

Falar de cultura da favela, cultura de comunidade: alterações nas sensibilidades urbanas pós década de 90.

“ Fomos lá e fizemos: cultura por projetos”

Março de 2007- 17 sábado:

A semana foi de campo pleno e válido. Fui a Acari na quinta para entrevistar Gizza. A base da CUFA na área consiste em uma casa de material, dois andares, com uma recepção. Na entrevista a questão que pode ser destacada é como a CUFA se forma a partir da organização de favelados, nove anos atrás. Hoje conheci a sede (que na verdade é administração) da CUFA em Madureira. Não há qualquer indicação na entrada – nem placa, nem prédio pintado, nada. A referência dada por um fruteiro foi um salão de beleza, onde foi dada a referência que do portão ao lado saíam muitas pessoas com a camiseta escrito: CUFA. Aparentemente, olhando a sala de entrada, parecia um lugar de instalações precárias. Ao contrário, quando sou conduzida por uma sala interna, percebo a estrutura muito bem posta da organização. A CUFA é uma organização não-governamental com três fundadores principais (C. é o articulador, Gizza coordena a base de Acari, e assim por diante). Trabalha através da captação de recursos, área de atuação de minha informante, que tem alta qualificação na área de projetos é atriz, figurinista, iluminadora e diretora. Começamos a conversa, olhando o quadro de projetos. São mais de 10 projetos em ação, ou para começar, incluindo parceiros como o Centro Cultural do Banco do Brasil, Ministério da Educação a Fundação Ford... Os projetos – ligados ao esporte como no caso do basquete, ao hip-hop diretamente como no caso do Hútuz. Minha informante explica que já há uma organização para ação em núcleos e que cada área se concentra em uma atividade: como é o caso da área de comunicação. O tom da conversa é tranqüilo. A diretora entra na sala e participa da conversa. Falando sobre a “correria

cotidiana”, sobre o problema de ir e vir no Rio de Janeiro. Quando conta um pouco da história da ONG ressalta que a princípio, Celso pensava em UM PARTIDO POLÍTICO NEGRO. Mas por questões que não ficaram claras, houve este redirecionamento. O Partido seria o PPPOMAR, (Partido Popular Poder para a Maioria). O partido chegou a conseguir 50 mil assinaturas de adesão e contava com nomes importantes do cenário nacional como Leci Brandão, Paulo Lins e Jorge Bem Jor. No ano de 2009, Caetano Veloso fazia discursos de apoio à candidatura de MV Bill para o Senado . A Cufa está presente em todas as unidades da Federação com núcleos articulados e ligados uns aos outros e ao Rio de Janeiro.

Bolo de aniversário, quadra de basquete e contatos frustrados:

Ao chegar ao evento, procurei por F. com quem havia feito contato por correio eletrônico durante a semana. O sítio oficial da instituição traz foto e nome dos colunistas que são em alguns casos, responsáveis por áreas específicas como esporte ou projetos sociais. Era o caso de minha informante que simpaticamente me recebeu com o bolo de aniversário de 9 anos da Central Única de Favelas. Nossa primeira interação ocorreu em meio ao início do campeonato de basquete de rua, sob o Viaduto Negrão de Lima que a prefeitura acabou de doar à CUFA. Serão investidos quatro milhões de reais, segundo me disse F. e naquele dia, havia patrocínio de uma das maiores empresas de tênis do mundo, razão pela qual muitos dos participantes estavam com roupas desta marca famosa.

O som de hip-hop norte-americano e as fotos ampliadas de alguns jogadores, mostravam o que interpreto como ser uma inspiração para estes adolescentes: uma conexão com uma construção étnica baseada na performance dos negros de bairros norte-americanos com referências no rap e no basquete de rua. A própria arquitetura do bairro de Madureira (como é o caso do viaduto) apresenta certa semelhança: um cenário cortado por viadutos, pontes, grandes avenidas. Alta densidade demográfica de classes populares (não exatamente faveladas), centros comerciais, população negra, histórica sonoridade.

Neste momento, poderia dizer que na quadra, estavam 70 pessoas, assistindo ao jogo ou circulando. O bolo já havia sido cortado e enquanto comia a fatia que me foi ofertada, tentava explicar um pouco o que era meu trabalho de campo. Minha informante havia chegado a CUFA por currículo pois trabalhava nesta área. Enquanto

conversávamos, aponta para um homem de chinelos, calção preto e camiseta vermelha, muito a vontade. Era Celso Athayde. Comentei que em algum momento gostaria muito de conversar com ele, ao passo que obtive como resposta uma observação sobre o humor um tanto instável de Celso. Mesmo assim, segundos depois, F. resolver apresentá-lo o que considero ser uma ótima entrada em campo, uma vez que é ele, um dos principais articuladores do discurso sobre periferia, adolescentes e hip-hop no Rio de Janeiro, atualmente. Nos aproximamos, fui apresentada. Ele não esboça reação. Nem receptivo, nem indiferente. Mas houve o que tenho a dizer e nos deslocamos para uma área reservada da quadra (reservada mas exatamente no meio do movimento todo, em frente a quadra onde ocorre o jogo). Enquanto falo, Celso olha para a quadra e responde de uma forma que classificaria entre o lacônico e desconfiado, cortês, mas receoso. Comenta que muitas pessoas procuram a CUFA por ser... (e eu sugiro “referência”, ele aceita o termo), “por ser uma referência”. Somos interrompidos algumas vezes por pessoas “do grupo”. Mas a interação comigo avança no meio de desconfiança e ele enfatiza que se o contato tivesse sido feito por telefone ou e-mail, ele não teria respondido. Como afirmou “você me pegou com as calças na mão”. Comento que espero não estar sendo inoportuna. Ele afirma que não, e que posso fazer contato através de seu cartão pessoal, mas que não sabe onde estará na terça, no Rio ou em São Paulo. Celso afirma que é convidado para eventos, entrevistas, etc... mas que não vai e que tentará ver como pode me ajudar “sem se envolver”. Pressinto o muro que terei pela frente. Mantenho a serenidade. Há tempo para pesquisa, a relação terá de ser construída em campo, lentamente e com riscos. A possibilidade de entrevista fica no ar, mas é inútil tentar além daquele ponto

Cinema na quadra de samba Gato de Bonsucesso: Cadê a Maré?

“Marcamos o encontro na passarela, perto de um grande supermercado. Iria conhecer alguns participantes de projetos sociais na Maré. Por volta das 16 horas, deixamos a sede do Observatório de favelas. No mesmo lugar, a equipe de filmagem de Maré, nossa história de amor, já estava preparada com equipamentos, embora parecesse distante do lugar, atitude como diria Simmel, “blasé” em relação ao ritmo da favela. Eram demarcações sutis mas foram notadas não só por mim. Meu informante observou “parece que estão em um lugar exótico, de perigo”. Andamos por algumas ruas, conversamos com

moradores sobre a ação do Caveirão que vinha se intensificando naquelas semanas. Já anoitecia quando nos dirigimos à quadra de samba “Gato de Bomsucesso”. Neste dia ocorreria uma das primeiras exibições do filme “Maré, nossa história de amor” e a quadra estava bem movimentada. Estavam presentes além da diretora Lúcia Murat, parte do elenco do filme que se apresentou de forma entusiasmada desejando à todos “uma boa sessão”. Assim que a sessão iniciou, percebeu-se que as crianças (a maioria do público) não parariam um só minuto. Após meia hora de exibição, os comentários gerais na fila onde eu estava, indagavam “mas onde está a Maré?”. A sensação de certa frustração gerou calorosos debates e textos publicamente críticos ao filme. Além disto, o chefe do tráfico levou uma cópia original, deixando em pânico a equipe, pelo medo de um possível vazamento antes do lançamento comercial. Saímos da sessão sob chuva. Chuva que aliás havia sido um elemento complicador a mais, já que as paredes da quadra tinham 2 metros, deixando um vão para entrada da água, o que causou estardalhaço durante a sessão”.

Na quadra da Rocinha, conscientizar faz parte da cultura popular?

“Sábado de sol, 14 horas, caminho dos Boiadeiros, uma aglomeração em uma das quadras principais da Rocinha chama atenção de quem passa e de quem está em seu prédio assistindo pela janela. Chegamos à quadra e logo nos misturamos com algumas pessoas que filmavam, crianças que jogavam bola. Na programação haveria uma roda de discussões logo após o evento, mas o horário impossibilitou a segunda parte. A execução das músicas (conteúdo “engajado” e “crítico”) chamavam os que passavam a pensar sobre a realidade das favelas. Muito curiosas, as pessoas que passavam não entravam. As entrevistas realizadas com o presidente do Grupo de Break Conscientes da Rocinha, confirmariam que embora respeitado, o hip-hop não era a manifestação cultural mais “popular” da Rocinha. Popular era um show que tivesse mais de duas mil pessoas. Cultura como entretenimento”.

Que cultura? Ah, brincar não é cultura....

“Quando se fala em cultura eu sempre me coloco com relação as atividades que nós desenvolvemos aqui no Ponto de Cultura. As pessoas perguntam .o que é isto,ponto de cultura lúdica?É uma proposta de resgate,de cantigas,memória, história a partir dos

brinquedos. "ah, mas isto não é cultura". brincar não é cultura para muita gente, confecção de brinquedos, de artesanato, de debate... acham que isto não é cultura. Por que? O conceito de cultura deles, muitos na comunidade são algumas expressões artísticas. é o teatro, a música, no caso forró, hip-hop, funk. O repente aparece as vezes na feira livre. ou seja, entretenimento. dia bom para dar uma caminhada, se andar pela rua 1 e ver a quantidade de faixas que tem de shows, ou é pagode, ou forró ou é o funk. São as três atividades culturais musicais, aqui tem mega eventos, no clube Emoções, no forró. no mesmo dia um evento com 5 mil pessoas, aqui tem público para todos os gostos, tem rock pop, tem chorinho, mpb. Este entendimento da cultura passa por aí. A linguagem um pouco mais crítica é o teatro e o Tio Lino que tem um projeto de artes plásticas – ele tem um projeto troque sua arma por um brinquedo. É a arma de brinquedo, pois as crianças brincando aqui na noite, são como minifacções, imitam tudo, batem, amarram, torturam, esta é sua brincadeira. A idéia é quebrar o brinquedo-arma e pintar, fazer uma maquete, ele vive de rede de colaborações Turistas, pessoas que já sabem e compram, Então são determinadas visões de cultura. Hoje temos menos grupos de teatro popular. O problema é que todo mundo que faz teatro acha que tem que ser ator global, ou se toca, ser como o Olodum, sempre a idéia de espetáculo. Começou a reproduzir a idéia do produto final, o desejo de aparecer na televisão. Não há questionamento do consumo, tem esta distinção”

A apresentação de cinco registros de trabalho de campo, sem comentários entre eles é intencional. Lê-los sem intermediação do pesquisador, colabora para percepção de como o conceito de projetos sociais e cultura popular assume significados distintos e torna-se ponto de dissenso entre aqueles que pretendem envolver-se com o tema nas favelas. Quando no segundo capítulo foram descritos os processos de construção e classificação da cultura nacional, era possível perceber a existência de projetos desenvolvimentistas, nacionalistas onde uma determinada concepção de cultura era apresentada. Tanto na obra de Gilberto Freyre como nos trabalhos de Mário de Andrade, existe uma interpretação sobre nosso caráter nacional. Se a influência de intelectuais e artistas esteve na base não só da formulação de conceito mas também na formulação de políticas públicas de educação e cultura, o momento atual apresenta um quadro bastante complexo. A percepção da necessidade de ouvir aqueles sobre quem se fala na formulação de políticas para área de

cultura, fez com que nos últimos anos fosse extremamente valorizada a experiência “nas áreas de periferia e favela”. Esta foi a alegação da diretora de arte da Central Única de Favelas para o êxito da instituição: “aqui não são pessoas de fora da comunidade, não são pessoas que vem da classe média dizer o que é melhor”. De certa forma este discurso se repetiria, valorizando a experiência local da comunidade. No primeiro quadro, a proposta de fundação de um partido político negro, expressa esta percepção de “fomos lá e fizemos o que ninguém fez”. Contudo, havia uma grande dificuldade em acessar materiais sobre o processo de crescimento e a dinâmica desta instituição, e todas as entrevistas realizadas tinham implicitamente o objetivo de reforçar as dificuldades enfrentadas (mesmo com apoiadores como Ministério da Educação e Banco do Brasil) e o caráter espontâneo da associação entre seus membros. “Batalhar pela cultura” significava nas falas, ministrar oficinas com uma “pequena remuneração”. Sem dúvida havia um controle tanto da imagem que poderia ser divulgada sobre a organização e um trabalho contínuo para reforçar a visibilidade perceptível à época da pesquisa. A tentativa de entrevista com uma das figuras centrais da organização, pode ser lida como um indicativo deste zelo em relação á imagem: respostas lacônicas e desconfiança permearam esta tentativa frustrada.

O caso da Maré ilustra um fenômeno bastante presente nas discussões atuais sobre favela e cultura. É consenso para muitos grupos de discussão que os moradores não se sentiram representados no filme que assistiram. No dia da exibição já ficara visível a descontentamento e semanas depois algumas cartas e discussões foram postadas nos inúmeros *sites* sobre favela nos quais circulam informações, críticas e denúncias. Não foi bem aceita a explicação técnica dada pela diretora ao referir-se a ‘insegurança local’ para justificar a não realização de filmagens com mais frequência na Maré. A tônica do filme seguia o mesmo argumento do estilo “*favela movie* “ instaurado desde Cidade de Deus: crime, violência, a guerra do tráfico, alguns neo-pentecostais e em muitos casos um protagonista sensível aos problemas da favela, que pretende mudar aquela realidade com um projeto de dança.

Esta temática já havia aparecido em um filme anterior da mesma diretora, “Quase dois irmãos” onde dois tempos eram construídos: o tempo (de integração harmoniosa) do samba, da amizade entre um sambista e um político local e o tempo do funk (desintegração, banalização da morte, da violação feminina), associado com intensidade ao tráfico de

drogas e aos problemas nas relações entre moradores do asfalto e da favela. Para análise sociológica, estes filmes demonstram algumas tendências nas atuais representações sobre favela.

O caso da Rocinha faz referência a ações vistas como “alternativas” dentro dos territórios de favela. Esta apresentação, numa das praças principais tinha como tônica a conscientização dos moradores (que assistiam de longe, das lajes ou das janelas) sobre gravidez na adolescência, violência urbana, problemas conjugais, cuidados com as crianças. Estes temas eram tratados através de letras de rap. Além disto, a quadra era movimentada pelos duelos de improvisação e dança. Equipes com roupas super coloridas iam chegando, se aquecendo, muitas delas conhecidas de um público mais assíduo. Eram comuns os comentários sobre “as habilidades para cantar e dançar” dos artistas. Este evento foi particularmente prazeroso porque integrava várias faixas etárias e levava crianças de três anos a imitarem os passos dos adultos. O que conferia graça e leveza ao momento. Mas havia certa indiferença por parte do grande número de moradores que circulavam pelas ruas da Rocinha naquele sábado. Este era um dado de pesquisa que não poderia ser perdido. O que era cultura para os moradores? Brincar era cultura? Falar dos problemas da comunidade era cultura? De que comunidade falamos quando olhamos para estes quadros?

Como desenvolve Birman (BIRMAN, 2008, p.105), mais do que buscar uma maior ou menor correspondência entre o termo “ comunidade” e a favela, interessa perceber como e com quais intenções este termo é acionado nesse quadro de criminalização dos territórios favelados. Em uma primeira acepção, o termo comunidade surge como eufemismo, evitando, ao menos no discurso e em situações particulares, a estigmatização presente no termo favela. No entanto, o eufemismo não afronta o estigma. Seu uso indica uma relação de cortesia necessária, no curso das trocas sociais, que se passam com aqueles que não podem se desfazer de suas marcas. Uma delicadeza, portanto, ligada às circunstâncias penosas que a vida imporia e também às muitas modalidades de relações que envolvem os moradores e as pessoas “de fora” (idem, p.106).

A segunda intenção, segundo Birman, é aquela que visa a explorar em contraponto certos sentidos positivos associados à tradicionalidade que seria própria a cultura da população favelada. O termo comunidade aqui, refere-se à coletividade dos pobres organizados, como uma extensão de um ideal de organização social de viés católico que se

realizaria pela solidariedade política entre os pobres. Sobre este aspecto, na pesquisa de campo foi possível constatar a existência de festas locais, que em sua diversidade, eram representativas dos diferentes grupos. Para exemplificar, basta sublinhar que o forró, presente na Rocinha, Maré, Acari e em muitas favelas cariocas, pode ser considerado como lugar central de encontro da comunidade nordestina. E aqui, o termo comunidade é ainda mais restritivo, pois alude à um princípio de identificação regional. Uma das observações mais recorrentes quanto ao samba, neste caso, em entrevista realizada no Morro do São Carlos com integrantes do bloco “ Deixa falar”, era o espaço que este vinha perdendo anualmente para outras manifestações, principalmente o atual funk carioca. O objetivo do Bloco era restaurar certas tradições que estariam sendo perdidas. Durante o diálogo, era preciso saber sobre as diferenças do ponto de vista de quem entende de ritmo, ponderando sobre o que parece ser uma “uniformização” da batida deste tipo de funk que hoje ouvimos em relação ao samba:

“O funk não te dá recurso de criação, você não tem, é aquele ritmo pesado e pronto. Na minha opinião como músico, pois também sou músico, eles pegam outras melodias, outros andamentos musicais e transformam para o funk. Mas você vê que não há grupo de funk que faça ao vivo e não é difícil fazer. Hoje você tem toda a tecnologia a sua disposição para fazer, um grupo de funk pode ser formado, com instrumentos e tudo. Mas eles não ligam nisto porque é menos trabalhoso você pegar uma coisa armada. Seria até interessante o funkeiro como uma banda, mas não acontece”.
(Claudinho, Bloco Deixa Falar, Estácio)

O fato de que a escola de samba enfrentava problemas para obtenção de ritmistas, foi relatado como exemplo das transformações pelas quais passava a comunidade. Pois aqui, comunidade refere-se a vida comunal no território de favela. Neste sentido, a questão da tradição nas favelas cariocas, possibilita problematizar como atualmente certas expressões são vistas como “danosas” aos valores comunitários indicados por Birman, como uma das formas de uso do termo comunidade. O atual funk carioca estaria no centro desta questão, uma vez que instaura um corte geracional inequívoco entre práticas sociais recrimináveis quanto aos aspectos morais, principalmente sobre o que ocorre nos bailes e um passado de maior tranquilidade.

Como conclusão, seguindo a observação de Birman, no momento atual, esta imagem de harmonia comunitária é desfeita se observamos a fragmentação que acompanha a heterogeneidade social e cultural dos habitantes destas comunidades (BIRMAN apud

PRETECEILLE E VALLADARES,1999) Ao falar das interações face a face, Birman ressalta a forma como estes espaços são vividos por seus moradores, enquanto lugares dotados de densidades afetivas e como são representados muitas vezes como lócus privilegiados de crime e incivilidade O que caracterizava um dia na “comunidade”? E como era a relação com a cidade “o fora” outras cidades?

Geralmente na comunidade esta hora é ouvindo funk, jogando bola ou soltando pipa. É isto basicamente que está fazendo um garoto de comunidade agora.. É muito acidente com pipa, muita morte, não é passado na tv, muita morte, queda de lajes mesmo Este é o cotidiano da favela. Com 13, 14 anos, querem ser jogadores de futebol, é a opção deles nunca vi um falando que queria ser professor, médico ou advogado, é tudo que deu para perceber. É o que eles desejam. (morador Complexo do Alemão)

Sempre foi uma dúvida o que acontecia fora da Rocinha porque minha família nunca foi muito de sair, quando eu comecei a sair já estava grande. .Pensei “poxa eu poderia ter saído, poderia ter freqüentado este lugar e não freqüentei. Caramba só estou freqüentando agora”. Mas assim, expande muito a mente quando você começa a conhecer lugares e outras pessoas, porque aqui na Rocinha eu acho que as pessoas tem uma forma de ver as coisas e viver, muito fechado. Eu já fui para o Espírito Santo, Brasília, São Paulo e caramba, é muito diferente! A forma talvez de, não sei, se exatamente de viver, sei lá, achei que era muito diferente eu pensava que quando crescesse eu ia sair ,mas agora que penso que o negócio é ficar aqui, aqui tem tudo. Não tem porque sair. A maioria das coisas que você vê lá fora, você tem aqui dentro, se você quiser ir numa pizzaria você não precisa ir para São Conrado, para a Barra. O comércio é absurdo, é uma cidade. Se você quiser um restaurante, tem, uma casa de show também. Isso acaba fazendo com que as pessoas não saiam, de certa forma, se acomodem, O que tem de show, a gente espera, demora mas daqui a pouco aparece “show da banda X na Rocinha”.(moradores da Rocinha)

Ao exclamar que a Rocinha “ é uma cidade”, frase ouvida com freqüência durante as entrevistas é importante explicar as entonações que não aparecem no registro frio de uma transcrição. Quando relatavam que “era uma cidade” seus rostos se espantavam com o fato com a conclusão sobre “tamanho do lugar onde viviam”. Estes dois entrevistados participavam de um projeto de cultura na Rocinha e este projeto era apontado como a razão de uma verdadeira mudança em suas personalidades. Antes tímidos, relatavam, “precisavam das mães para tudo”. O projeto teria dado autonomia além da ampliação de suas visões sobre o mundo exterior. O morador do Complexo do Alemão que trabalhava em uma pequena loja de cópias na Universidade Federal do Rio de Janeiro, relatara os problemas de integração que sofrera 10 anos atrás. Teria feito muito esforço para conseguir

integrar-se ao novo “meio universitário” e ainda assim, sentia as diferenças e não revelava à ninguém o lugar onde residia³⁰.

Não revelar a ninguém onde residia (a não ser depois de certo período onde já há uma confiança entre as partes) era uma estratégia possível na relação com a cidade. Podemos supor que sair da favela não representa apenas um processo de mobilidade social “ascendente” mas de um difícil exercício de ruptura que pode implicar muitas vezes em negação da própria biografia como condição de aceitação por parte da cidade, vista como o “fora”.

Que percepções de “cultura” são mobilizadas nas favelas pesquisadas? As falas registradas apontavam para a percepção de que importantes transformações ocorreram nas favelas nas últimas décadas. Entre os pontos mais recorrentes estavam: a entrada de organizações não-governamentais, o acirramento do enfretamento entre polícia e tráfico, a crise de representação das lideranças locais e a forma como a favela vinha sendo retratada na mídia.

No ano de 2005, na cidade do Rio de Janeiro, no ISER, um encontro sob o título “Movimentos associativos nas favelas do Rio de Janeiro, dilemas atuais” focou as relações entre a favela e o Estado, apontado naquele momento como um dos agentes “predatórios” das associações. Um dos líderes de associação enfatizava que a liderança comunitária era afrontada pelo Estado, ao mesmo tempo em que era afrontada pelo morador e pelos membros do tráfico. As esferas de participação se deslocavam e já não estavam mais na liderança comunitária. Este esvaziamento era explicado pela entrada de líderes comunitários na política (partidária) a que aos novos líderes faltava “formação” neste novo contexto. O que estava em questão era a capacidade de racionalização, destas lideranças em suas ações. Por fim, estes seminários resultaram em aproximação com líderes comunitários de Acari e da Rocinha. E através de um ex-líder comunitário que as questões sobre os problemas atuais na favela iam se apresentando:

Vou começar por resistência, justamente isto, pelo lado da resistência, porque normalmente o que se procura saber da comunidade são as coisas negativas que de alguma maneira acabam revelando a passividade, um imobilismo, uma aceitação da pessoa com a violência, com a discriminação. A própria comunidade acaba as vezes, absorvendo isto, reproduzindo contra ela mesma “ ah, não... é assim mesmo, favelado é assim mesmo, só aprende

³⁰ Durante dois anos, trabalhei como professora substituta nesta Universidade. Só descobri onde o funcionário morava nestas entrevistas para a tese.

apanhando”, Muitos dos trabalhos, a maioria não mostra a resistência, mas você tem dentro da comunidade das mais diversas formas de resistência e que você só identifica como resistência depois de muito temp. Coisas que acabam sendo uma forma de resistência como a própria igreja evangélica que eles abraçam , você ouve muito coisa do tipo “ quando eu era deste mundo, agora não sou mais”. Muitas pessoas encontram na igreja uma forma de resistir ao nosso sofrimento,de ver a pobreza, muitos parentes no tráfico.. (morador Acari)

Foi neste trabalho exploratório que a “cultura” apareceu como um eixo de um novo tipo de organização:

Estamos montando um centro cultural que começou a ser organizado em 2000, quando da primeira campanha de Benedita á Prefeitura. Muitas pessoas descontentes com o rumo que estava tendo a associação resolveram organizar este centro cultural. Boa parte das pessoas que estavam organizando este centro cultural moravam fora da favela e tiveram uma série de dificuldades para isto, para organizar mesmo e se desiludiram com uma série de questões políticas inclusive com o próprio Partido dos Trabalhadores. As pessoas desistiram de organizar o centro e ele ficou parado quatro anos, só com estatuto, sem documentação. O que temos agora é uma reunião de pessoas da igreja, do hip-hop, tem pessoas que atuam em várias coisas na comunidade,têm um papel de formadoras de opinião dentro da comunidade, tem acesso á um número grande de igrejas dentro da comunidade. A gente resolver reorganizar tudo isto. Aí tem uma questão de resistência. (morador Acari)

Estas incursões em campo foram fundamentais para compreensão da multiplicidade de práticas locais:

Há cerca de 20 anos atrás, você tinha uma folia de reis. Não que estas pessoas fizessem isto conscientemente dizendo ”Olha estamos fazendo isto como resistência cultural” mas são valores culturais que de alguma maneira existiam na comunidade e que serviam para manter as tradições. Resistência organizada, consciente, a gente teve um tempo, basicamente dirigida contra violência policial. E também as ações de moradores para reivindicar melhoria das condições de vida, creche, saneamento, etc. Estamos organizando o centro cultural como forma de não reviver erros do passado. Isto de ter “um” dono (morador Acari).

Nas favelas pesquisadas havia uma regularidade quanto ao tipo de dinâmica que movimentava espaços de sociabilidade. Projetos sociais como os realizados pela Central Única de Favelas, Afrorregae e organizações menores, eram citados como instituições que haviam obtido êxito, investindo em oficinas cuja tônica era aproveitar os talentos locais cujas habilidades seriam praticamente “inatas”. Desta forma, oficinas de hip-hop e percussão estão entre as mais regulares na oferta destas organizações. Este é um primeiro ponto para discutir a formação dos discursos e investimentos sobre cultura de favela: existiriam determinadas “habilidades” inatas aos moradores. O outro ponto é a forma como

o Estado dispõe seus equipamentos para acesso à teatro, bibliotecas, concertos nas áreas de favela:

É, não existe. Pra Acari, por exemplo, Acari não tem nenhum equipamento cultural da prefeitura. O mais próximo que tem daqui é a Lona de Guadalupe, a Lona Cultural de Guadalupe e a Lona Cultural de Vista Alegre. O pessoal praticamente não conhece, não vai, não vai ver, o pessoal não sai pra ver. Não vai ver Vanderli, não vai ver Jorge Vercilo, não vai ver, sei lá, Rappa. O pessoal **não sai daqui**, porque não tem uma cultura de sair e ficar num lugar sentado vendo um show. Não tem, mas também não tem cinema, não tem biblioteca do Estado, não tem nada do Estado. Nem do Estado, nem da Prefeitura. Equipamento público não tem (líder comunitário, Acari)

Qual a realidade de acesso aos bens da cidade?

Nunca teve um investimento na área de cultura ou na área de música. De criar um teatro, de criar um espaço. Por parte do Município e do Estado. Tem o que acontece aqui de vez em quando, é o Conexões Urbanas que era uma coisa do Afro Reggae, que parece que tá com a CUFA agora, que acontece no Rio todo. Então é um projeto com a Prefeitura. Mas também é um pacote fechado. Os caras vêm aqui. Só pra montar o palco é 180 mil reais. Pagos pela Prefeitura.- eles vêm, montam o palco, trazem os artistas, pagam os artistas, Afro Reggae, MV Bill. O último Conexões Urbanas que teve aqui foi com a Elba Ramalho. Mas é Rappa, Cidade Negra. Vêm, fazem o show, vão embora. Ah, vão, as pessoas vão. Até porque o pessoal todo se conhece. Aqui tem muito nordestino então o pessoal curte Elba Ramalho, o Rappa, todas as Jukebox que tem por aí tem Rappa, toca Rappa e tal, Cidade Negra. Agora tem o seguinte: o funk é um gênero de música que é consumido, apreciado por mais de 3 milhões de jovens no Rio de Janeiro. Que tá totalmente à margem. Hoje, baile funk, funk em comunidade, baile tanto dentro da quadra de uma Escola de Samba, quanto num clube, dentro da comunidade, num lugar de favela, ele é questão de polícia. Quem autoriza que vai ter baile ou não, é o comandante do batalhão da área. Desde 98, 2000, que tem baile funk em comunidade. Quem tá promovendo o baile tem que fazer um documento pro comandante do batalhão Isso foi uma coisa do Garotinho. Não é a Secretaria de Cultura, ou a Secretaria do Meio Ambiente que cuida da densidade de sons, dos decibéis que, não é a regional da área que autoriza fechar a rua ou não e tal, é o batalhão da polícia. (líder comunitário, Acari)

A prefeitura do Rio de Janeiro disponibiliza 11 lonas culturais para realização de shows com artistas populares da cidade do Rio de Janeiro. Algumas delas ficam distantes das áreas de favela, como no caso citado acima. Na Maré a lona cultural fica em uma área pouco acessível para moradores que venham de um território dominado pela facção rival, o que causa esvaziamento do local. Sobre este caso especificamente:

Parece que a Prefeitura, na verdade, ela deixou para que os representantes das comunidades decidissem. E aí, infelizmente...Infelizmente, não, eu acho que tá certo, um amigo próximo, participou desse processo. Assim, de colocar lá dentro da Maré, mas por causa de uma insensibilidade colocaram exatamente numa zona de fronteira. Era muito melhor colocar na entrada da Vila do João, que é na Avenida Brasil, que o cara vem, entra e vai embora, não precisa entrar nem na vila do João. Aí tá lá. Você nunca sabe o que acontece. Os eventos

estão esvaziados.

A alta rotatividade de alguns projetos foi apontada como outro fator complicador, assim como a dificuldade em prestar contas sobre os recursos obtidos e o destino dado (construção de espaço para oficinas, pagamento de professores, investimento em material, etc).

Tem muitos projetos, mas não sabem levar, muitos não tem continuidade. A Casa de Cultura foi o maior acontecimento. Não sabemos quantas ongs tem na Rocinha. Tem muita ong aqui falida, a nossa, montamos tudo errado. Sempre trabalhamos muito sem receber nada. todos os eventos de break da CUFA produzimos. Já fizemos muitos trabalhos de rap para o Afroreggae. Observatório de favelas, foram dois anos. Trabalhamos no projeto rota de fuga, que entrevistava várias pessoas envolvidas (crime). Em muitos casos, nosso trabalho foi usado... Fui fundador do GBCR o que queremos fazer é para cultura, formamos vários mcs, amo muito a nossa ong. A gente tem um projeto revolucionário que quando a gente começar não vai parar. Vamos pegar trabalhos bons de outras áreas, propor conexão total e perguntar o que está faltando a cada um, como o Enraizados, como o pessoal em São Gonçalo. Todos os grupos do Rio e depois Brasil. e aí sim, fazer uma conexão, dominar, monopolizar, não deixar ninguém que não seja do hip-hop dominar isto. Tem que pagar o valor que a gente determinar. Monopolizar mesmo. Para “esses” caras não entrem. Se entrarem tem que entrar na nossa norma, se não, não vinga (diretor GBCR Rocinha)

Nas entrevistas realizadas, havia uma crítica a forma como muitos projetos eram encaminhados e ao tamanho de algumas organizações, que passavam a deter grande parte dos financiamentos para realização de eventos. As conexões entre grandes organizações do terceiro setor, Estado, empresas de comunicação e instituições internacionais, são vistas com desconfiança. Isto porque diante da população (principalmente aquela visada nos projetos, por estar mais “propícia” a entrada no mundo do crime), como esclarece esta fala:

A questão sempre é:: se você não estivesse neste projeto ia estar onde? Esta fala é direta no sentido... se eu não estivesse aqui, aqui que é o “melhor lugar” eu estaria do outro lado que é um péssimo local, eu estaria na rua, que é um péssimo local. Então é colocar que o meu espaço, o meu projeto é melhor do que qualquer coisa que existe no mundo Estes projetos estão calcados no protagonismo de dois indivíduos que podem mudar a situação. É projeto mesmo. Projetos pontuais cuja avaliação da continuidade e da eficácia não existem. Aqui na comunidade a gente fica avaliando o tempo todo, para onde estamos indo? A gente entra nesta seara, mas sabe. O negócio é tentar manter esta linha de trabalho e não mudar por conta do financiador, mas é preciso ter cuidado, na Rocinha são muitos projetos.

As opções estão demarcadas a partir de um centro: a situação de exposição a entrada no mundo do crime. Este é o mote que mobiliza projeto de inclusão social principalmente na faixa etária entre 12 e 20 anos. O resultado, segundo os entrevistados seria muito pouco

relevante. Além disto, alguns entrevistados declararam que foram contratados por valores ínfimos para ministrar oficinas de formação de dançarinos, cantores, atores, etc... e em um caso particular, terem de recolher e depositar na conta da própria organização, parte do valor recebido.

Formamos muita gente... a organização “X” é trabalho escravo, “Y” é trabalho escravo, são três dias da semana, dia inteiro, dando duas aulas por dia para ganhar duzentos reais. Onde recebi melhor foi em um projeto de um museu de memória da favela. Na maioria destas organizações não governamentais, recebi um salário mínimo por cinco dias da semana. Não estão nem aí, nem os bboys que formam lá tem valor, formam lá para dançar de graça para eles no Criança Esperança. Ficam ralando no chão para ganhar um lanche. É um trabalho, virou trabalho, porque você tem que viver, se tem pessoas ganhando por que você não pode ganhar?

Na medida em que o Estado desloca para estas organizações, verbas significativas para execução de projetos, as organizações locais têm de se adequar a certos formatos que são “aprendidos” . Este processo institui a necessidade de reter certas habilidades, valorizadas na hora de fazer “passar um projeto” diante de uma organização internacional ou diante do Ministério da Cultura, da Educação ou dos Esportes.

Quem faz mesmo são as escolas de samba. E o bloco que traz artista. Traz a Alcione, traz o Rodriguinho, pessoal de pagode, traz artista de funk. Mas raramente pessoal de MPB. O pessoal não vê, não conhece. (morador de Acari)

Ah, investe muito. O problema do Ministério da Cultura é um problema do Brasil, também, né. Privatização de recurso público. É impressionante quando o cara vê um Cirque de Soleil, recebe incentivo na casa de 9 milhões e o pobre não pode ir. Custa 200 conto. Entendeu? O cara tá investindo mais na Cidade da Música do que investiu na Linha Amarela. Quem é que vai na Cidade da Música? Isso que dá, é a privatização de recurso público. Essa discussão que tem que ser feita. A lona cultural da Maré demorou 5 anos pra ser feita. Sabe quanto foi o custo? Duzentos e cinquenta mil reais. Tá lá esquecido. Não tem investimento nenhum. quando um cara coloca um show lá custa 15 reais. Então eu acho que os caras tem que ter dimensão. Por exemplo, o ministério da Cultura investiu em dois pontos de cultura na Maré. Coisa rara. Isso. Coisa rara, porque eles normalmente só investem em um ponto de cultura. Às vezes um só no estado (morador Vila do João)

Outra reclamação comum dizia respeito a interrupção das obras ou mesmo abandono de algumas sem nenhuma explicação:

Então tem o Museu da Maré, que parece que nem receberam todos os recursos, mas conseguiram. Tá lá o Museu, precariamente funcionando, mas tá lá. E um estúdio de gravação lá na Vila do João. Lá na Ação Comunitária do Brasil. O estúdio não saiu. O Estado dá o dinheiro pra instituição fazer. O Museu foi construído.. Tinha um projeto e ele apostou nesse projeto. E outro projeto que ele apostou foi no projeto da Ação Comunitária do Brasil pra fazer um estúdio de gravação pra que os artistas da Maré tivessem um espaço pra gravar. Tá lá, só tem as paredes. A Ação Comunitária diz que não recebeu o recurso. E

o Nação Maré, que era um dos mais interessados tava aí, procurando saber o que aconteceu. Eu não entendo como é que é isso. O Museu saiu, mas o estúdio não saiu. (morador Vila do João)

A concepção de cultura é balizada por estas tensões. De caráter prático (pois implicam em aquisição de recursos para viagens, compra de computadores, bolsas para os participantes, etc) mas ao mesmo tempo, discursivo, pois um projeto local como a construção de um centro de memória, influencia nas representações que os moradores têm sobre o lugar onde moram. Mas se haviam conflitos como estes ocorriam no cotidiano? O que era compreendido como cultura popular?

Tem que se trabalhar a questão de cultura popular. Uma vez um educador de 25 anos, ele colocou a Xuxa, Angélica, Outras? Não lembrava. A infância da cantiga não existe mais. A memória está dentro de um processo cultural pois remete a um contexto importante da história do país. Falei para ele” Não dá para chegar aqui e ouvir certas coisas, este é um espaço popular”. Fui muito claro, para ouvir qualquer coisa, ouça em casa. Não é saudosismo, é entender a importância destas músicas. porque isto faz com que a criança possa ouvir cantigas, samba de roda, bumba meu boi, isto é o processo lúdico, onírico, que faz a criança viajar por outros caminhos (morador Rocinha)

Resgatar a cultura popular, a cultura local, passava muitas vezes por saber da história daquela comunidade, suas formas de luta e organização para melhoria de vida. Isto era apontado como “algo pedagógico” para as novas gerações que “não passaram por estas lutas”. Já são muitas as iniciativas destinadas ao registro de história da favela, de seus moradores e de seu cotidiano. A tônica destes trabalhos (como o Centro de Memória da Maré) visa desconstruir para a cidade, e mesmo para a favela, representações destes locais como lugares “sem cultura”, sem história, cujo cotidiano é marcado apenas por tragédias, miséria e violência. É importante ressaltar que outra tônica nestes projetos é a formação de profissionais que residam nas favelas. A realização de mostras fotográficas, vídeos, livros, tem levado em conta um mote que se torna cada vez mais comum: “fazendo do nosso jeito” (utilizado no material de divulgação da CUFA).

As nomenclaturas demarcam esta concepção, a exemplo, “Nós do Morro”, “Central Única de Favelas”. Não há como desconsiderar que estas propostas demarcam que o lugar de origem é tomado como atestado de autenticidade. Além disto, a tônica multiculturalista que orienta boa parte da ação realizada pelo Estado, em países como o Brasil e especialmente em cidades como Rio de Janeiro, confere maior legitimidade a um produto cultural final, se este tiver engajamento intencional do grupo cultural retratado. .

Um exemplo é o produto final que você vê no trabalho do Afrorregae, a produção de um “Olodum”. O que é Afrorregae hoje? Mas quando o Olodum explodiu na década de 90, ele tinha uma cena lá de trás, um trabalho, sólido. Mas hoje eles reproduzem isto em formato que pode ser exportado para Índia. Mas tem aí os patrocinadores, o Banco X. o projeto social inclui a miséria em uma ordem que inclui os miseráveis nesta lógica, mas sem fazer com que os jovens reflitam criticamente. Estes dias eu vi” entrar em um edital para a Testlé” como você vai trabalhar para uma empresa como esta que explora trabalho infantil e agride o meio ambiente? Como esta contradição. Visão Mundial, que usam a imagem de crianças mutiladas para forjar uma imagem de responsabilidade social?

O desafio atual em estudos sobre cultura local reside na tentativa de compreensão dos significados com que são dotadas as ações na favela, sem que estas compreensões estabeleçam classificações já correntes como “baixa cultura” ou “ cultura de resistência” . Se a primeira classificação estabelece uma hierarquia de valores para organização da cultura, a segunda sucumbe na maioria das vezes á própria adesão do pesquisador ao conteúdo do objeto pesquisado, e um engajamento que é traduzido na defesa de determinado ponto de vista, que é homólogo ao ponto de vista nativo. Contudo, é importante observar que tipo de tensões balizam estas definições de cultura e posterior engajamento.

A presença de projetos sociais no modelo “oficinas” contribui para dar visibilidade a determinadas ações. A partir de um discurso que estabelece que determinados grupos tendem a apresentar determinadas habilidades, muitas oficinas se concentram nas áreas de música (percussão com tambores improvisados, por exemplo) dança e canto (oficinas de hip-hop). Ao mesmo tempo, a cultura como espetáculo rentável aparece no horizonte: ter reconhecimento, status, poder econômico como alguns que conseguiram com sua arte alcançar estes objetivos. O maior exemplo disto são os grupos atuais de rap, pagode, que ganham notoriedade para além da favela. O funk, além de uma possibilidade rentável direta e indiretamente para parte dos moradores, ocupa no momento atual, centralidade para uma geração socializada em tecnologias rápidas de comunicação e territórios marcados por conflitos variados.

Para finalizar este capítulo é importante frisar que importantes demarcadores são acionados nas discussões sobre cultura e nestas demarcações existe o engajamento de moradores. Este é o processo de reflexividade mencionado na introdução. Participar dos projetos sociais aparece como uma possibilidade que pode vir atrelada u discussões mais críticas sobre cultura, espetáculo, entretenimento, etc. Nas entrevistas realizadas eram

constantes as falas sobre os usos que eram feitos a partir das práticas locais na favela, fossem estas, o samba ou o funk. O próximo capítulo abordará a relação entre práticas localizadas, processos de classificação e discussões sobre ordem urbana. Para isto, será apresentada uma discussão sobre as hordas urbanas que na década de 90, recebem esta classificação de “hordas funkeiras”.

4. NA CONTRAMÃO DA ORDEM? CULTURA URBANA E ESTIGMA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

O artista vai falar o que ele sente, e dentro da favela se você perseguir o funk. ...Tirar ele do asfalto e colocar só dentro da favela, a linguagem vai ser criminosa sim, não por ser o funk, mas por ser proibido estar dentro da favela. O traficante é funkeiro pô! O cara com 30 anos nunca saiu da favela vai ser o que? O que é que o jovem, qualquer jovem de 25 anos é hoje dentro de uma favela, aqui ou no Brasil, hoje? É hip-hop e funk. Agora o hip-hop é criminoso? (MC Leonardo)

Considerando a continuidade da favela como “problema social” na ordenação da cidade, a interação entre moradores de favela e não moradores torna-se ponto importante para as questões discutidas nesta tese. Como estas interações ocorrem continuamente, é necessário que se proceda um recorte. Neste caso, interessa compreender, como a partir de fatos ocorridos em situações de interação face a face (GOFFMAN, 1963) formam-se representações sobre determinados grupos. Este capítulo reconstituirá eventos ocorridos na década de 90, compreendendo que este período constitui importante ruptura com visões anteriores sobre moradores de favelas e subúrbios na cidade do Rio de Janeiro.

Talvez a representação mais vinculada na época, grafada por Zuenir Ventura, seja a de “cidade partida”. O ressentimento (potencial) entre moradores de favela ou subúrbio e moradores de asfalto será analisado levando-se em conta as expectativas existentes para ambos. Como muitos autores têm questionado (CUNHA, 2001, LEITE, 2000, CARVALHO, 1994, VENTURA, 1994) a cidade do Rio de Janeiro não tinha nas praias um de seus maiores orgulhos sobre o espírito carioca e democrático? Foi na condição de “cartão postal da República” (CARVALHO, 1987, p.41) que os conflitos nas praias de Ipanema transformaram-se em imagens de um avanço de “hordas bárbaras” e foram apresentadas em rede nacional.

Não era sobre a favela como lugar de moradia que recaíam as acusações. O artigo de Cunha (2001) enfatiza exatamente este ponto: os moradores de favelas da zona sul, passaram a freqüentar a praia em horários alternativos para não serem “confundidos com aqueles que vinham dos subúrbios, favelas da zona norte ou da Baixada Fluminense”.

Então o estigma territorial precisa de mediações. Tampouco era um pobre genérico, porque este, freqüentador da praia, vinha com sua família aos fins de semana e “sabia se comportar”. Sobre que grupo recaíra a informação desabonadora? Que grupo era responsabilizado pelo suposto aumento de roubos no bairro?

O que torna a análise mais interessante é que ao colocar em evidência o que Goffman chama de “linguagem de relações e não de atributos” veremos como o território será acessado como signo de distinção. Sobrepondo-se até mesmo a condição social. A crítica feita pelos porteiros aos fatos é muito elucidativa: “este pessoal não sabe se comportar aqui no nosso bairro”.

Se existia alguma identificação por ambos serem de origem nordestina (porteiros e moradores de subúrbio), esta demarcação era rompida enquanto outra era acionada: lugar de residência se apresentava como informação relevante para produção dos argumentos desabonadores. Era preciso saber manipular os signos que eram compreendidos por aqueles que freqüentavam a praia não apenas nos fins de semana. Desta forma, trabalhadores reconhecidos como parte daquele cenário, eram aceitos como “nós, do bairro de Ipanema”. Por esta razão, a oposição não é simplesmente entre moradores de Favela e moradores do asfalto. Na interação diária entre favela e asfalto já se tornara integrada a trabalhadora doméstica assim como o trabalhador autônomo dos pequenos biscates pois esta era a favela moralizada, harmoniosa,. O que havia mudado?

Os verões do “Arrastão”: eventos de demarcação territorial:

Em 18 de outubro do ano 1992, o Jornal Nacional noticiaria:

Rapidamente as gangues tomam conta da areia...uma parede humana avança sobre os banhistas...pavor e insegurança...sem que se saiba de onde, começa uma grande confusão...o pânico toma conta da praia...as pessoas correm em todas as direções são mulheres, crianças, pessoas desesperadas á procura de um lugar seguro... A violência aumenta quando gangues rivais se encontram .. este grupo cerca um rapaz que cai na areia e é espancado ...a pouco metros dali, outro bando avança sobre a quadra de vôlei ... os jogadores se afastam da quadra e correm para proteger as barracas, mulheres e crianças...dois policiais, apenas dois chegam até a praia...eles estão armados mas parecem

não saber o que fazer com tanta correria...perto dali, rapazes ignoram a presença da policia e aproveitam para roubar....³¹

Como sugere Vianna (VIANNA, 1996, p.180) este fato ocorrido em 18 de outubro de 1992, instaura um marco nas relações entre funk e a percepção da violência na cidade do Rio de Janeiro. Suas dúvidas sobre o que de fato ocorreu naquele dia, possibilitam reconhecer através deste caso, a constituição de representações sobre determinados tipos sociais. O uso das imagens aliado à construção de um texto cuja narrativa instaura um quadro de barbárie urbana, realiza mais que informar sobre o fato. Neste caso, o Jornal Nacional, como um veículo “ autorizado” de produção de informação, cria uma versão, utilizando recursos que vão desde edição de imagens ao uso das competências de seus âncoras para produzir o efeito de verdade, objetivo último dos canais midiáticos.

Sobre as versões em relação ao evento, cabe apresentar a versão da Policia Militar:

Os comandantes do 19º. E 23º. BPM (Batalhão da Policia Militar) são taxativos: os arrastões ocorridos anteontem nas praias da zona sul não tiveram o propósito de roubar os banhistas. Segundo eles, os participantes fazem parte dos mesmos grupos que freqüentam os bailes funk do subúrbio da Zona Leste. O encontro das turmas rivais na areia provocou o tumulto e o pânico entre banhistas. Os incidentes ocorridos nas saídas das praias, explicam os oficiais, aconteceram devido ao número insuficiente de ônibus nos pontos finais.

Sobre os possíveis usos políticos do evento ocorrido em 1992, Cony (CONY, 2004) sugere relação entre o arrastão e tentativas de grupos “!ultra-reacionários” para impedir que Benedita da Silva, candidata pelo Partido dos Trabalhadores, ex-moradora de favelas, e negra, ocupasse este cargo. Sua análise aponta para o uso do arrastão em períodos anteriores á eleições. Isto porque em sua opinião “ o lucro do assalto praticado nas praias da zona sul é ridículo. Ninguém leva valores para a praia, leva talvez um celular, uns trocados para água de coco, nenhuma bijuteria, o relógio mais vagabundo de cada um. Qualquer lanchonete ao meio dia, oferece mais dinheiro e mercadoria. E os bandidos sabem disto”

A ocorrência deste fato, teve com um dos efeitos, a criação de uma comunidade pública de discussão que envolveu políticos, acadêmicos, jornalistas, policiais, mas principalmente, os supostos “ delinqüentes” que tiveram sua imagem associada a partir deste momento, à práticas “fora da lei”. Como resultante deste processo de tornar presente em imagens nacionais, aqueles grupos que historicamente restringiam seu movimento ao

³¹ O texto foi compilado a partir de Herschann, 2000, p.73. O material constitui parte da tese do autor sobre mídia, funk e hip-hop no Rio de Janeiro.

subúrbio da cidade, criaram-se possibilidades para ouvir (mesmo que na condição de acusados) os agentes aos quais se atribuiu a responsabilidade pela desordem urbana.

A transformação da cidade que abriu os túneis e disponibilizou linhas de transporte que aproximaram estes indivíduos em um espaço extremamente valorizado, não poderia deixar de produzir estranhamento. Era como se determinadas impurezas (DOUGLAS, 1976) estivessem por toda a cidade. Outro termo seria também possível, “hordas bárbaras”. O que importa é a qualificação desta relação que se transforma em uma direção muito específica: afirmação de uma identidade que rompe com um pacto que teria assegurado uma forma de convivência plural.

Com o advento do arrastão de 1992, algo se quebrou. As imagens em torno da praia carioca seriam diferentemente retratadas e acrescidas de um novo sinal muito mais perturbador: a violência que se explicita nas narrativas dos entrevistados, publicadas nos jornais da cidade, e que ganhou ênfase nas vozes dos âncoras e repórteres de TV, sublinham as imagens produzidas numa série de inexplicáveis repetições. Era preciso memorizar-lhes os modos, os jeitos, as práticas e sobretudo as cores. Enunciá-las seria contudo, politicamente incorreto, mas mostrá-las não. (CUNHA, 2001)

Para análise do Arrastão, foram recuperadas imagens televisivas da época. Foram diferentes formatos que registraram versões do que teria ocorrido na praia do Arpoador. Os relatos serão apresentados, não com o objetivo de narrar o “que aconteceu” e sim, como as representações ratificaram o evento que foi nacionalmente divulgado como “Arrastão na Praia de Ipanema³²”.

“Aquele grupo imenso de pessoas mais lá para o canto do Arpoador, e mais ali na altura da Rainha Elizabeth, estes grupos que se formam e que causam pânico! Então o povo começa a gritar. Nós estamos indefesos, eles muitas vezes armados com cacos de vidro nas mãos, não são todos [...] umas pessoas corriam para a água, outras corriam para o calçadão, muitas se escondem na barraca dos vendedores de refrigerante”

Na seqüência destas imagens, o depoimento de uma arquiteta, sintetiza o sentimento de invasão em relação aos grupos que teriam feito o suposto arrastão:

“Já que é guerra, vamos para a guerra, violência, pau, barra de ferro, garanto para você que duas semanas agredindo eles, na terceira semana, eles não vão vir aqui mais. Eles vêm aqui porque eles vêem que o povo corre, o povo tem medo, não tem que ter medo, tem que encarar eles com fome e com sede”.

As expressões de desagrado em relação aos moradores da zona norte, classificam estes como “invasores” de um espaço civilizado no qual não saberiam se “comportar”. A

³² Imagens de Nilton Rodrigues, exibição telejornais locais ano de 1992. As imagens estão disponíveis em <http://www.youtube.com/watch?v=zWfu5WvUJd0&feature=related>.

resposta dado por um dos freqüentadores externos ao bairro, revelava as medidas tomadas pelos órgãos de segurança pública:

“Esse pessoal que mora aí, tudo babaca, eles tão mandando policial atrás dos outros, achando que os outros vão fazer arrastão, por isto que negô tem que roubar eles mesmo, unh....”

Se a expressão corporal da arquiteta revelava capacidade para o combate, gesticulação agressiva, corpo inclinado para a frente e a cabeça balançando com decisão ao falar que o povo não deveria ter medo, a expressão do morador, um homem negro de aproximadamente 35 anos, era de nervosismo, mãos que se entrelaçavam com rapidez, ombros levantando em sinal de desacordo com as decisões tomadas, mas em certo sentido, acuado, ressentido com a forma de tratamento dispensada à tantos que como ele, freqüentavam a praia nos fins de semana.

As imagens registradas terminam com closes em garotos que usam as camisetas para cobrir o rosto, enquanto dezenas, talvez ao longo do dia, centenas, seguem pendurados nos ônibus que passam em Copacabana em direção a zona norte e Baixada Fluminense.

No decorrer de quase uma década, o que mudará qualitativamente nas classificações, é que os atributos que referenciavam os indivíduos vindos do subúrbio, tais como “farofoeiro”, serão substituídos por outros como “hordas funkeiras”. Se havia um certo preconceito em relação aos primeiros, a convivência com este segundo grupo, revela-se inaceitável para os moradores. Como observa Cunha (2001, p. 97):

Se a família era um referencial importante do “tradicionalismo” dos “suburbanos” versus a “modernidade” da Zona Sul nas narrativas jornalísticas sobre o conflito de 1984, em 1991, a adjetivação de comportamentos é invertida. É justamente em nome do passado, do espírito nostálgico, do tempo das célebres canções inspiradas no bairro e principalmente, em nome das famílias que os moradores denunciam a falta de segurança nas praias. O perigo já podia ser claramente identificado: turmas, galeras, gangues de jovens que chegavam á praia em ônibus superlotados vindos do subúrbio. Mais do que serem jovens, entoavam gritos de guerra, refrãos e promoviam correrias entre seus pares- amigos e inimigos – e eram freqüentadores de bailes funk.

O evento de outubro de 1992 é melhor analisado se visto como o ápice de uma série de eventos anteriores, envolvendo “suburbanos” que freqüentavam a praia apenas nos fins de semana, levando lanches, família e ocupando os espaços destinados aos moradores locais que passaram a freqüentar estes espaços apenas nos dias da semana. No ano de 1984, a Operação Verão da Polícia Militar já teria em sua pauta de atuação, restrições à circulação destes grupos que eram identificados por alguns sinais: a cor da pele (em sua maioria

pardos e negros), o fato de chegarem à praia em grandes grupos carregando objetos como aparelhos de som portáteis, caixas de isopor, etc...

Conforme Cunha (2001, p. 93) em torno de muitas discussões quanto à necessidade de um tratamento anti-repressivo aos banhistas que vêm do subúrbio e o seu oposto, o apoio à ostensividade da presença policial nas praias, temos todo um complexo cenário envolvendo questões político-partidárias e todo um acirrado debate sobre o recrudescimento da violência na cidade.

Sobre a questão político-partidária, as eleições em 1992, apresentavam César Maia e Benedita da Silva disputando voto a voto a prefeitura do Rio de Janeiro. De acordo com Sansone e Nobre (2000, p.5) os analistas políticos sustentavam que o “verão do arrastão” tirou a candidata negra da disputa pois a população identificou que ela não teria pulso para controlar as badernas produzidas pelos funkeiros ou galeras funk, seus potenciais eleitores. Outra versão sustentou que o arrastão teria sido “plantado” na praia para prejudicar a candidata petista, moradora do Chapéu Mangueira, no Leme. Os programas de televisão do partido dos Trabalhadores (PT) e dos partidos coligados em torno da candidatura de César Maia, confrontaram-se através de imagens, cartas-texto, e propostas para diminuição da violência. Enquanto César Maia enfocava de forma ambígua o caso específico dos Arrastões, defendendo a manutenção da ordem e antevendo a necessidade das Forças Armadas para tal, Benedita defendia o direito de ir e vir de todos os moradores da cidade, mas em especial dos moradores das periferias e favelas (CUNHA, 2001, p.98).

Estariam presentes nos **debates** sobre “a origem do arrastão”, temas ligados aos direitos de ir e vir, ao lazer existente para as populações “carentes”, a mudança na paisagem que desagradava os moradores da zona sul.

Um evento em 1994 esclarece a forma como estas grupos serão classificados depois do Arrastão de 1992. A Universidade Federal do Rio de Janeiro, através do Fórum de Ciência e Cultura promoveu um seminário denominado “Galeras: uma manifestação cultural? Uma ameaça? Um problema da Cidade?”, tendo a participação de especialistas no tema e de representantes de galeras de diferentes partes da cidade. Durante o evento, 40 jovens que haviam se reunido na Cinelândia, trouxeram cartaz com o lema “vamos fazer um arrastão contra o preconceito racial e social”. Horas antes, ao reunirem-se para entrada no ônibus, passageiros começaram a descer temendo um assalto (VENTURA, 1994, p.153).

Destas discussões uma oposição se tornou mais evidente: moradores versus invasores. Com base em classificações que fariam referência ao recorte geopolítico da cidade, a praia tornar-se-ia um território ocupado por moradores da Baixada Fluminense, de bairros do subúrbio da Central do Brasil, de favelas distantes como o Jacaré. E é claro, “freqüentada” nos dias de semana, pelos moradores dos bairros de Copacabana, Ipanema, Leblon, assim como por turistas e moradores de favelas próximas, cujo *ethos* apresentava traços distintivos capazes de demarcar um pertencimento a zona sul.

Dentro de uma discussão mais ampla sobre acesso á cidade, os eventos denominados como “Arrastões” instauram alterações importantes nas formas de interação urbana. Somados ás migrações entre bairros e a expansão de áreas da cidade como Barra da Tijuca e Jacarépagua, passam a representar a depreciação de certos espaços comuns. Lugares como Copacabana que recebem linhas vindas da zona norte e outras áreas periféricas, passam a não ser mais freqüentados por moradores que preferem praias mais distantes como Grumari. É importante demarcar que não podemos pensar estes eventos de forma isolada, nem estas são afirmações imperativas. Apresentam-se aqui, apenas tendências coletadas nas entrevistas com moradores quanto aos usos e valores dados aos espaços urbanos. Igualmente importante é o impacto dos meios de comunicação na divulgação do avanço das “hordas bárbaras”.

A percepção sobre aumento da violência urbana já estampava jornais e manchetes na década de 90. O registro dos Arrastões pode ser lido como forma mais “precisa” de endereçamento do medo que apresentava-se de forma difusa. Os bailes funk a partir daí receberão todas as classificações desabonadoras por se constituírem como espaços de freqüência destes grupos. Ao invés de uma violência difusa que poderia ser localizada nos territórios de favela, o discurso que passaria a ter uma inédita eficácia simbólica afirmaria que, “estes eram jovens que vinham á cidade para roubar, bandos de vagabundos, associados aos bandidos que já dominavam as favelas”. Finalmente, no imaginário urbano, podemos pensar que a “favela estava descendo”. Segundo o presidente da Riotur á época, e secretário de Turismo da prefeitura, José Eduardo Guinle era preciso uma intervenção como “única forma de conter a baderna e restabelecer a boa imagem da cidade” (VENTURA, 1994, p.97). A compreensão adotada por parte da opinião pública para justificar a violência urbana, apontava para o fato de que a cidade estava “partida”. Era

como se parte do Rio de Janeiro desconhecesse áreas como Vigário Geral e Parada de Lucas. Era a descoberta de um território que não correspondia mais ao lugar idílico onde parte da cultura nacional foi gestada.

Nascer funkeiro, nascer na favela: território como princípio de identificação cultural local

No trabalho de campo, a pergunta não demorava a aparecer nas entrevistas. Após alguns minutos de fala sobre o frequentador de baile, o menino que “gasta todo o dinheiro do trabalho no fim de semana”, era inevitável a pergunta: “Como eu sei quem é funkeiro”?

“ Ah, o cara já nasce no baile, ele escuta o funk o tempo todo”....

“ Com certeza o jovem da favela vai muito para o funk. Ficam marcando onde vai ser o baile, quem vai, que lá vai beber todas, que vão pegar muitas mulheres, as mulheres vão pegas vários caras, é o momento”

“É uma identidade que já virou um estilo da vida. Tem toda uma indumentária, todo um comportamento, não como um funkeiro, mas como algo **que nós identificaremos** como funkeiro. Não ir ao baile não é uma posição política, é porque gosto muito de música e esta não me agrada”.

Quem frequenta, quem vai pro baile... a garotada que vai pro baile curtir, coisa e tal não, é, que gosta de funk, é funkeiro, mas não tem essa...São funkeiros. Se você perguntar se é funkeiro eles vão dizer que são funkeiros. Mas não é uma forma, assim, de afirmação. Mas é importante porque tem uma noção, dá uma noção de tribos mesmo, de pertencer a um grupo.

Se afirmam assim. Tem, tem sim. Antes era mais porque tinha uma certa disputa com o pessoal do charme, que até curtia um pouco do charme. Tinha o pessoal do charme.

Se existe uma regularidade na frequência aos bailes, que tipo de signos são compartilhados, como reconhecer e ser reconhecido?

Para começar pela roupa. no caso das mulheres é mais claro. Mas existe um certo formato do grupo. Antigamente era mais marcado porque tinham marcas de funk para homem e para mulher. Para o homem é o tênis. Já ouvi um policial falando que revista olhando para o tênis. Ele olha se é Nike. Pois sabe do valor. Existe uma espécie de estereótipo- corte de cabelo baixinho, muito marcado. Muito marcado mesmo. Topete, camisa. São as duas extremidades então, a cabeça e os pés. É a linguagem corporal. São trejeitos, são roupas, é muito óbvio que há uma linguagem – você acaba sendo absorvido pelo lugar. Você tem expressões, tem uma linguagem, tem uma aparência, um jeito de movimentar o corpo..Um lado bom é compartilhar isto com os seus iguais, você compartilha. Por outro lado é ver o lugar como lugar de gente sem educação. É o estigma. (morador Morro dos Macacos)

A partir do momento em que houve este deslocamento do baile para dentro da favela, falar de funk, dos artistas ou frequentadores, será na maioria das vezes, falar de um lugar, de um território ao qual estas práticas serão imediatamente associadas (sendo necessário lembrar que os bailes não nasceram “dentro das favelas” e não tiveram sempre esta configuração que conhecemos hoje). Esta associação entre funk a favela será tratada a partir de agora nas falas que evidenciaram pertencimento local e as formas de identificação decorrentes deste pertencimento, principalmente na interação cotidiana com a polícia:

É, aí... Aquela coisa da polícia, da polícia ser covarde. Ela meio que vê o território favelado como território hostil e onde ela tem autorização pra agir como quer. Mas ao mesmo tempo não age com o mesmo rigor em outro espaço da cidade, porque sabe das conseqüências ou então, ela não teria a mesma autoridade e não poderia agir da mesma forma. Aí teria conseqüência, vai ter que responder pelos crimes que cometer, essas coisas todas (morador Vila do João).

Sobre um lugar de “origem” que explicaria o funk, é unânime a defesa de que “ele tem um território”. Dentro desta identificação existe um elo que favorece o reconhecimento das semelhanças, mesmo no reconhecimento de diferenças entre favelas, como no caso das falas sobre Rocinha e Acari, Acari e Maré:

Não, o funk não é desterritorializado não. O funk ele, ele tem seu território que é a favela, que é a periferia, né. Sim, sim, foi porque o rap ele valoriza seu território de origem..Ele trabalha as singularidades daquele local, mas ele fala de forma geral dos espaços marginalizados, né. Mas sempre dando uma ênfase a aspectos da cultura, a modismos, das identidades locais, porque ele tem que dar uma identidade maior pra sua música. Porque senão ela fica muito solta né. “A favela é assim, a favela é assado”. Que favela é assim? A minha favela não é assim. A minha favela tem palafita, a do cara não tem. A minha favela eu consigo andar de moto, de carro. A outra favela o cara não consegue, porque só tem becos, ele mora no morro, né. Mas a pobreza, o tratamento que é dado pelos órgãos públicos, é quase igual. Muda muito pouca coisa. Mas sim, pensando assim, cada rapper tem seu território de uma forma. E ai ele territorializa a sua música de acordo com o que ele vive ali. Provavelmente, se eu escrevesse, se eu fosse um rapper, se eu fosse da Restinga eu escreveria totalmente diferente do que eu escreveria da Maré, por exemplo. Porque é uma favela muito diferente, que tem banco, que tem fórum, que tem Escola de Samba, que tem duas Associações de Moradores. Tem uma infra-estrutura melhor, é homogênea, diferente da Maré, né?

Sobre território existem várias formas de realizar um recorte em relação as interações dentro da cidade. Nas falas coletadas, duas destas formas se destacaram: a relação entre cidade e asfalto,, mediada pela música e a relação entre territórios marcadas pela presença de facções, também mediada pelas letras de apologia que fazem referência à

uma ou outra área.

Eu tinha essa impressão também: "Pô, só toca aqui". Não toca não. Da onde vem? Não sei, de repente, a cidade já não é tão partida como querem dizer que é. Assim, eu acho que a relação entre favela e asfalto, não são tão distantes, eu acho que são bem mais próximas. Pra um cara da classe média estar escutando a mesma música que o menino está escutando lá na favela, eu não sei como é que acontece, eu não sei se através da internet hoje esses territórios se aproximaram, culturalmente. Não sei.

Como podemos entender a expressão “aproximaram-se culturalmente”? Em muitas das entrevistas realizadas, a presença de frequentadores externos á favela, que tinham acesso à ela nos dias de baile, aponta para a festa como um espaço de integração entre diferentes camadas sociais. Contudo, esta aproximação, segundo os entrevistados, não gera outras formas de engajamento nas questões da favela. Mas a audição do funk não se restringe aos territórios de favela, estando presente em festas e comemorações em praticamente todas as regiões da cidade.

Esta presença acachapante das músicas em festividades importantes, como o Reveillon de Copacabana no ano de 2007, possibilita a reflexão sobre esta “aproximação cultural” enunciada na fala acima. O que é combatido pelos órgãos de Segurança Pública não é o funk como fenômeno social, pois este continua a ser consumido nas mais diversas formas de mídia. O que é combatido é o funk como espaço de sociabilidade na favela. Portanto uma das possíveis interpretações sobre o processo atual de proibição de bailes na cidade do Rio de Janeiro refere-se as formas de uso do **território**³³.

A alegação jurídica de não-adequação (falta de isolamento, falta de banheiros químicos, necessidade de antecedência) serve como moldura legal, alegação de zelo pela ordem urbana “dentro da favela”, não devemos desconsiderar a ocupação policial da Cidade de Deus, Dona Marta, Batan, Babilônia e Chapéu Mangueira. A policia de pacificação tem entre seus objetivos, “expulsar” os traficantes destas localidades.

Sobre as relações com o asfalto, as falas mostram esta frequência que realiza o encontro entre favelados e não-favelados:

Faz um bom tempo e vai continuar. Tem muita gente do asfalto que vem para fazer parte deste tipo de baile. Vem participar desta experiência de sensualidade, mostrar o corpo, quem dança mais (moradores Rocinha).

³³ Poderíamos ter uma percepção da existência, no momento atual, de um tipo de disputa territorial entre Estado e tráfico, uma vez que os bailes são reconhecidamente patrocinados pelo tráfico.

O fascínio pelo funk de favela é por estar tão próximo e tão distante, o número de meninas que sobem para namorar traficantes....Vejo no fim do baile as garotas se despedindo e vindo embora. Garotas do asfalto. nem é moda que passou – mas elas só estão na favela nestes momentos, ela entra *para o baile*.

Tem gente que entra lá e acha que é maravilhoso, maravilhoso, repete muito isto. Mas está lá naquele momento específico, não vive o cotidiano do lugar. Vai e vê a vista da Rocinha, do Vidigal e passa a repetir...parece tão diferente...Talvez o fascínio venha justamente deste caráter mais explícito, menos controlado, menos civilizado, Tem uma espontaneidade “tão mais aflorada”, (Morro dos Macacos}.

Tem representação de que é um lugar de perigo que você deve levar em conta. No quadro então são variáveis – excitação, perigo, Meu irmão já tem um plano de fuga de como pegar determinadas ruas e fugir do Caveirão quando ele entra. A configuração no baile, não permite muitas saídas, pois a forma como o lugar está disposto, só deixa duas saídas. Ele entra atirando – isto é natural – é da índole do Caveirão, o desespero é ouvir os tiros e não saber o que está acontecendo. Ele vai ao baile atrás de dinheiro. Ele não vai lá perguntar se tem aval da prefeitura para fazer o show ou dos bombeiros, ele vai lá pegar dinheiro. Eles demarcavam a entrada e saídas do baile com duas lixeiras, mas agora está apaziguado, o Caveirão não sobe mais.. Há um pacto que vai para além do que sabemos³⁴ (morador do Morro dos Macacos)

Nas representações sobre o funkeiro, mais do que uma linguagem comum ou adesão a um tipo de música é determinante o reconhecimento de sua ligação com determinados territórios da cidade. O funk como música demarca esta região moral onde algumas ações são permitidas e outras podem ser severamente punidas. Mas ao contrário do isolamento, a atração pela favela e pelos bailes tem sido uma constante. E é nesta tensão entre adeptos freqüentadores (de fora da favela) e críticos ferozes dos bailes, que a negociação do lugar do funk na cidade se desenvolve.

Construção de estigma: funkeiros ou, a vocalização da geração dos recalcados

Para explicar o conceito de estigma, Goffman recorre aos gregos destacando como eles nomearam uma marca, um sinal corporal bastante visível que evidenciava algo muito importante sobre a identidade social de seu portador. Algo que poderia ser denominado como *status moral* (GOFFMAN, 1988, p. 11) daquele que o apresentasse. Nesse primeiro momento, os sinais eram feitos com cortes ou fogo no corpo e costumavam informar que o

³⁴ Entrevista feita em março de 2008. Atualmente o Caveirão tem subido o Morro dos Macacos com freqüência semanal, em alguns casos, com e nfrentamento.

portador era alguém de quem os demais deveriam se afastar, especialmente em lugares públicos. Na era Cristã, dois níveis de metáfora foram acrescentados ao termo: o primeiro deles referia-se a sinais corporais de graça divina que tomavam a forma de flores em erupção sobre a pele; o segundo, uma alusão médica a essa alusão religiosa, referia-se a sinais corporais de distúrbio físico (GOFFMAN, 1988, p. 11). Hoje o termo é amplamente usado de maneira semelhante ao sentido literal original, porém é mais aplicado a própria desgraça que a sua evidência corporal.

É necessário observar que ao definir estigma Goffman está interessado num atributo depreciativo que surge apenas no momento da interação social, que surge da forma como estabelecemos nossas categorizações a respeito dos demais. O termo estigma portanto, será usado em referência a um atributo profundamente depreciativo, mas o que é preciso, na verdade, é uma linguagem de relações e não de atributos (GOFFMAN, 1988, p. 13). O autor destaca que um estigma é, então, um tipo especial de relação entre atributo e estereótipo, advertindo para a necessidade de modificação desse conceito, uma vez que ele acredita que “em quase toda a nossa sociedade, alguns atributos levam ao descrédito”.

Para que se possa compreender as interações que produzem o sujeito estigmatizado, *desacreditado* ou *desacreditável*³⁵, ele realiza uma classificação que estabelece alguns limites entre o estigmatizado e os normais. Pode-se mencionar três tipos de estigma nitidamente diferentes. O primeiro é o das abominações corporais – as deformidades físicas. Um segundo estaria relacionado às culpas de caráter individual, percebidas como fraquezas morais, paixões exacerbadas, vícios, desvios na forma de vivenciar a sexualidade, tentativas de homicídio, desemprego. A terceira (que interessa particularmente quando se trata de preconceito ou de discriminação racial e dos efeitos de ações discriminatórias na forma como se constituem ou se reconstituem as identidades sociais) refere-se aos estigmas tribais de raça, nação e religião, que podem ser transmitidos através de linhagem e contaminar por igual todos os membros de uma família. Em todos esses exemplos de estigma, o ponto comum é a forma como esse indivíduo é recebido na relação social

³⁵ O termo estigma e seus sinônimos ocultam uma dupla perspectiva: Assume o estigmatizado que a sua característica distintiva já é conhecida ou é imediatamente evidente ou então que ela não é nem conhecida pelos presentes, nem imediatamente perceptível por eles? No primeiro caso está se lidando com a situação do desacreditado, no segundo com a do desacreditável. Essa é uma diferença importante mesmo quando o indivíduo estigmatizado possa ter experimentado ambas as situações (Goffman, p. 14).

cotidiana. Uma de suas características é percebida pelos demais como inibidora de possibilidades de estabelecimento de proximidade sendo que esse traço se sobrepõe aos demais atributos que esse indivíduo possa ter. Ele carrega uma característica diferente do que se havia previsto. Aqueles que não se afastam negativamente das expectativas particulares são definidos por Goffman como *normais*.

A partir do estabelecimento das diferenciações entre os tipos de estigmas, interessa saber de que forma as formulações sobre o sujeito estigmatizado tendem a justificar determinados comportamentos. Não apenas daquele que estigmatiza como também do sujeito que é alvo de um processo discriminatório. Utilizamos termos específicos de estigma como aleijado, bastardo, retardado, em nosso discurso diário como fonte de metáfora e representação, de maneira característica, sem pensar no seu significado original (GOFFMAN, 1988, p. 15).

O estigma surge onde há alguma expectativa, de todos os lados, de que agentes que se encontram numa certa categoria não deveriam apenas apoiar uma norma, mas também cumpri-la (GOFFMAN, p. 16). Sendo assim, alguns indivíduos que não conseguem viver de acordo com o que deles é esperado socialmente, podem permanecer alheios à sua situação social (o que Goffman enuncia como "seu fracasso"). Isolam-se, reconstróem identidades, passam a olhar para *os normais* como se fossem estranhos.

Na relação social, principalmente em grandes centros urbanos, tende a aproximar estigmatizados e normais, a identidade desses grupos é construída na interação com os demais membros da sociedade. Exigirão, portanto, o que pensam ser justo ao seu grupo, a sua categoria social. É central para a discussão sobre o que representou para a cidade a convivência entre suburbanos e moradores da zona sul. É central o argumento explicitado por Goffman, de que os *normais* (não importa o que digam em contrário), não estão dispostos a manter com os grupos estigmatizados, uma relação em "*bases iguais*". O fato é que, mesmo discursando sobre a necessidade de aceitação desse "sujeito não completo" (portador de estigma), os normais o aceitam apenas se este apresentar um comportamento desejado, que corresponda às expectativas sociais vigentes.

A partir da classificação desses indivíduos quanto a natureza de seu estigma, num segundo momento, acabam muitas vezes por constituir comunidades, organizações sem fins lucrativos, instituições. enfim, grupos de solidariedade que possam ser espaços de amparo

material e psíquico. Esses grupos escrevem para a sociedade suas reivindicações, como desejam ser tratados, que tipo de terminologia deve ser usada em relação a eles.

No estudo do estigma, a informação mais relevante tem determinadas propriedades. É uma informação sobre um indivíduo, sobre suas características mais ou menos permanentes, em oposição a estados de espírito, sentimentos ou intenções que ele poderia ter num certo momento. A informação como o signo que a transmite é reflexiva e corporificada, ou seja, é transmitida pela própria pessoa a quem se refere, através da expressão corporal na presença imediata daqueles que a recebem. Goffman salienta que chamará de "social" a informação que possui todas essas propriedades. Alguns signos que transmitem informação social podem ser acessíveis de forma freqüente e regular, buscados e recebidos habitualmente; esses signos podem ser chamados de "símbolos" (GOFFMAN, 1988, p. 53).

A hipótese sobre o processo de estigmatização destes grupos³⁶ (na maioria jovens que nasceram na década de 80 e 90) e os usos da categoria “ funkeiro’ em relação aos mesmos, é de que o lugar a que são remetidos pela mídia e pelos órgãos de controle, passa a produzir também o discurso de constituição de sua realidade enquanto portadores de cultura(MANHEIM,1928) .

O evento de tomada da praia em 1992 em uma espécie de avanço das hordas bárbaras, institui um (re) ordenamento das percepções sobre a interação entre favela e asfalto O evento do arrastão que antecedeu as eleições municipais de 1992 no Rio de Janeiro, ocorreu na praia do Arpoador, zona sul da cidade, e pode ser classificado como divisor de águas para discussão sobre violência urbana. Este evento enquadrado mais pela mídia que pelos próprios órgãos de segurança como “ arrastão” foi amplificado em todos os principais jornais e revistas do país.

Mesmo que a crítica artística e acadêmica defenda publicamente este grupo, as esferas de formação de opinião,se deslocaram. Os *mass media* produziram imagens e discursos a partir do que ocorrera nas praias da zona sul. As opiniões expressas por grandes veículos de comunicação, têm a pretensão de universalidade e da pluralidade de vozes, mas

³⁶ Um das alterações mais significativas deste cenário foi apontada por Santos (SANTOS, 2004) ao chamar atenção para o **lugar de fala** do malandro e o lugar de fala do atual morador de favela no Rio de Janeiro. Se o primeiro era narrado por um outro, externo ao espaço da favela, que nestes tempos idos, era romantizada como reduto de uma bondade popular, o segundo fará uso de termos que remetem à noção de guerra, ruptura, ódio, amargura, quebra de contrato, fim de espera, destruição da crença na dignidade do trabalho.

restringiram-se na maior parte de suas reportagens, a discursos que repetidamente afirmavam as mesmas visões de mundo sobre os grupos em questão.

O lugar de moradia é a principal variável para realização desta análise. Some-se a esta variável, outras como cor, estilo de vida e idade. Uma das conseqüências mais visíveis deste processo de vinculação dos fatos noticiados como “arrastão”, é o aumento no ano de 1992, do controle social em relação a circulação destes grupos nas áreas da cidade consideradas mais nobres. Este controle era feito com barreiras e blitzes policiais que paravam os grupos, pedindo documentos e mandavam voltar aqueles que apresentassem alguma irregularidade.

O fato é que pertencer a determinadas áreas da cidade (favelas da zona norte, subúrbios e baixada Fluminense) torna-se uma informação profundamente depreciativa sobre o grupo que circula em áreas distantes de seu local de moradia. Um outro aspecto importante são as representações sobre o bando urbano como um sujeito coletivo assustador. A razão para não freqüentar a praia em grupos, analisada por Cunha (2001) reside no fato de que a polícia costumava parar e pedir documento quando percebia reunião em grupos. Algumas pessoas deixaram de ir à praia desta forma, para que passassem de forma mais discreta pela polícia. O reconhecimento dos bonés, do corte de cabelo, das letras de funk cantadas pelos grupos, da divisão das zonas ocupadas na areia, tudo isto gerou possibilidades de identificação que acabariam por consolidar uma representação estigmatizante destes grupos. Parte das letras que foram produzidas durante esta época reivindicaram o direito à cidade. E ao mesmo tempo demarcavam o engajamento da cidade no som produzido pelos estigmatizados. Esta é uma questão importante. Não basta apontar para um processo de isolamento destes moradores como observado por Wacquant (2004, p.157) ao referir-se aos guetos norte-americanos. Embora sejam evidentes as relações de dominação presentes no aumento do controle dos órgãos de segurança pública sobre este grupo, este fato não constitui novidade na relação entre Estado e moradores de favela em geral. O estigma da moradia é secular no Rio de Janeiro.

O que se alterava era uma operação (não precisamente planejada, mas simbolicamente eficaz) que instaurava uma forte correlação entre jovens moradores de favela, subúrbios e Baixada Fluminense, freqüência a bailes com música funk e participação ou simpatia por organizações criminosas. Estes indivíduos que foram

classificados como “funkeiros” poderiam não pertencer aos grupos que freqüentavam a praia e causavam tumultos. Mas os atributos que carregavam não poderiam ser “maquiados” ou “escondidos”. Pois a cor da pele, os cabelos e a linguagem são atributos bastante definitivos para localização dos indivíduos no espaço social.

Em uma das entrevistas realizadas durante a pesquisa, um evento em importante clube da zona norte, apresentava-se como divisor de águas para entender as representações sobre violência e bailes funk: um dos discotecários mais reconhecidos da cidade, fora alvejado fatalmente ao tentar evitar uma briga em seu baile, na zona norte da cidade. Duas galeras, ambas da zona norte teriam iniciado uma briga, desrespeitando as regras do baile. Para muitos entrevistados este caso representaria o fim da “ingenuidade nos bailes funk” Este evento marca o fim dos bailes em clubes e portanto, uma retração dos mesmos para os espaços da “comunidade”. O baile não é apenas diversão popular para milhões de jovens cariocas. O baile indica um tipo de integração urbana. Durante o trabalho de campo os relatos exemplificaram isto: “ todo mundo ia aos bailes, não tinha divisão, era da Mangueira, do Estácio, do Sampaio”.

Com estes eventos que criaram uma espécie de pânico urbano sobre freqüentar um baile funk, tornou-se necessário demarcar que ser um freqüentador de bailes não inviabilizava aqueles indivíduos de exercerem o papel respeitável de pais de família e trabalhadores. As letras narravam o cotidiano de trabalhadores pobres, suas alegrias simples, alegrias traduzidas na freqüência ao baile com os amigos e a interceptação de sua vida em função destas práticas culturais. Era preciso não confundir estes com os verdadeiros “baderneiros, brigões”. Ser “confundido” é um dos problemas mais freqüentes na visão dos jovens. Não são raras as mortes que ocorrem em função de semelhanças. Por esta razão, “ser mais um Silva” na representação de alguém que goza de um status social depreciado, passou a ser tema de uma das letras mais executadas do funk nacional, e isto ocorreu sem uso dos meios de comunicação ou da indústria fonográfica.

O autor da letra “Rap do Silva”, apelidado de Bob Rum, é natural da Zona Oeste do Rio de Janeiro. Como tantos outros artistas deste gênero, começou sua carreira vencendo festivais, como o Primeiro Festival de Música da Zona Oeste. Foi contratado pela equipe

Furacão 2000 em 1995, e integrou a coletânea Rap Brasil 2³⁷ com a letra que venderia mais de 250.000 cópias, um feito nunca bem entendido pelas grandes gravadoras. Segue a letra:

Todo mundo devia nessa história se ligar, Porque tem muito amigo que vai pro baile dançar
Esquecer os atritos, Deixar a briga pra lá, E entender o sentido quando o dj detonar. Era só
mais um silva que a estrela não brilha, Ele era funkeiro Mas era pai de família, Era um
domingo de sol, Ele saiu de manhã, Pra jogar seu futebol, Levou uma rosa pra irmã, Deu
um beijo nas crianças, Prometeu não demorar, Falou pra sua esposa que ia vir pra almoçar,
Era trabalhador, pegava o trem lotado, E a boa vizinhança era considerado, E todo mundo
dizia que era um cara maneiro, Outros o criticavam porque ele era funkeiro...O funk não é
modismo, É uma necessidade, É pra calar os gemidos que existem nessa cidade. E anoitecia
ele se preparava, É pra curtir o seu baile, Que em suas veias rolava, Foi com a melhor
camisa, Tênis que comprou suado, E bem antes da hora ele já estava arrumado, Se reuniu
com a galera, Pegou o bonde lotado, Os seus olhos brilhavam, Ele estava animado, Sua
alegria era tanta, Ao ver que tinha chegado. Foi o primeiro a descer, E por alguns foi
saudado, mas naquela triste esquina, Um sujeito apareceu, Com a cara amarrada, Sua mão
estava um breu, Carregava um ferro, Em uma de suas mãos, Apertou o gatilho, Sem dar
qualquer explicação, E o pobre do nosso amigo, Que foi pro baile curtir, Hoje com sua
família, Ele não irá dormir.

Esta letra foi escolhida por traduzir um sentimento coletivo de: euforia e alegria. Pelo encontro de amigos, pela possibilidade de dançar e ter minutos de liberação das tensões cotidianas. Esta experiência nos é próxima, principalmente como ritual de iniciação, de passagem para uma fase da vida onde algumas práticas são aceitáveis, como a independência para os encontros afetivos. Um evento interrompe este fluxo e se torna banal por tratar-se de mais um anônimo. É a ida ao baile que sela seu destino. Porque ele era “funkeiro”. Este artista é exemplo da forma como o território passou a ser evidenciado nas letras e ao mesmo tempo problematizado pelos frequentadores de bailes que se auto-definiam como funkeiros:

Sei que já passei por tantas coisas ruins, Mas me superei e hoje eu sei que venci, Pois a vida é de momento mas temos talento, Minha estrela vai brilhar em qualquer lugar, Já pedi ao, meu bom Deus pra me dar uma luz, Pois não somos nada nesta vida sem ter Jesus, Agradeço aos meus fãs, por todo carinho, Quando olho para o lado eu sei que não estou sozinho, Hoje eu voltei quero cantar, O funk, seja em qualquer lugar, sou da zona oeste onde brilha nossa luz, Eu sou Marcinho de Bangu, sou Bob Rum de Santa Cruz. (Zona Oeste).

³⁷ Cidinho e Doca, Duda e Taffarel, Rap do Festival, exemplos de galeras que ganhavam músicas no festival de rap da Furacão.

O parceiro de Bob Rum nesta composição, Marcinho, nasceu em Bangu³⁸ e como um grupo de outros mestres de cerimônia foi contratado pela equipe Furacão 2000 o que à época representava inserção nacional através de programas de rádio, coletâneas e presença na televisão. Esta exposição que produziu reconhecimento teria também uma outra face: a rápida ascensão e queda que configura este universo. Na realização de pesquisas sobre as biografias, dois padrões foram percebidos: o primeiro fazia referência a baixa escolaridade dos compositores de funk e o segundo, aos trabalhos dos quais tiravam seu sustento. Alguns exemplos: MC Galo, tinha a quarta série e trabalhava como guardador de carros e apanhador de bolas de tênis em um hotel em São Conrado, zona sul carioca. Já o ícone do funk do ano de 2006, Tati Quebra Barraco, era merendeira tinha feito cursos de corte de cabelo e tinturaria. Sabia escrever e ler, mas com muito “pouca escolaridade”. Seu irmão Márcio era empacotador de supermercado, ajudante de servente, cozinheiro. Um dos funkeiros mais famosos, Cidinho, era também empacotador de supermercado. MC Mascote, aos 10 anos, apanhava bolas de tênis no hotel Sheraton. Já havia passado pelo tráfico no Vidigal por curto período. Bob Rum trabalhara como ex-segurança da Telerj, Mc Marquinhos trabalhara como Office-boy. O próprio MC Leonardo, frisa com frequência que tem “só a quinta série”. E se não fosse o funk? “Seria do bicho?”. Não, responde ele, mas acredita que o funk “ajudou muito” pois conheceu praticamente todo o Brasil fazendo apresentações com o irmão Júnior. Mas adverte que conseguiu seguir na carreira porque tornou-se taxista por alguns anos. E conciliava seu tempo entre este ofício que possibilitava maior flexibilidade de horários. Um dos ativistas mais conhecidos no cenário do Rio de Janeiro, morador da Rocinha, fala da relação entre trabalhar no funk, viver este cotidiano e dar conta de outras tarefas:

Dou aula em vários lugares de dança, porque estou formando vários outros para dar prosseguimento a forma como penso, o show que fazemos hoje é composto por alunos nossos. Mas não é fácil, muita gente parou, muita gente morreu, muita gente virou bandida (muita não, a minoria) por que? Porque não tem, é a mulher precisando de dinheiro, a família.... Eu hoje vivo disto, mas quatro anos, eu vivia de cortar cabelo. Tenho um filho de 19 anos, minha mulher cobrava que as coisas estavam faltando. Mas hoje somos respeitados no Brasil inteiro, somos “zulu”nation .reconhecidos.

³⁸ As composições no samba também faziam referências aos locais que muitas vezes marcavam toda a trajetória de um sambista. É o caso de Cartola, de Noel Rosa e muitos outros. Nestes casos o samba foi um elemento que não só ironizava a relação entre favela e Estado, como fazia magistralmente Bezerra da Silva, mas também possibilitava integração e conhecimento sobre a favela. O lugar de onde falam os atuais cantores têm com o território uma relação de defesa de seu local de moradia contra a estigmatização imposta pela cidade. Embora o fenômeno não seja novo, é certo que se intensificou nos últimos anos.

Se vistos como uma “horda” indistinta, este grupo seria classificado por seus atributos (moradia, escolaridade, emprego) como pertencendo a geração de “funkeiros” Estas foram as palavras empregadas em matérias do Globo principalmente em 1992 para referir-se aos grupos que freqüentavam as praias da zona sul nos verões do arrastão. Este processo de (des) singularização, estava na base da construção de imagens e discursos que tratavam a ‘horda indistinta’ como um perigo para a ordem urbana

A resposta dada pelo título da composição de Bob Rum e Mc Marcinho, resume o estatuto de cidadania desta parcela da população: “Ele é só mais um Silva” . Contudo, um dos aspectos de sua identidade, ganhara visibilidade sobre quaisquer outros que pudesse apresentar: trabalhador ou pai de família. E este fato definia o estigma portado, estigma que não era “reversível” porque era pouco provável que ascendesse socialmente saindo da favela, mudasse de cor e arranjasse um emprego socialmente valorizado. Ainda assim, não poderia apagar sua biografia em uma “nova vida” Este Silva, padeceria a partir de então, da classificação de “funkeiro”. E as conseqüências destas classificações alterariam ainda mais as relações entre favela e asfalto.

“Baile funk em favela é reunião de vagabundos³⁹”

A lei 5.265 de autoria do ex-secretário Álvaro Lins, coloca uma série de exigências para realização dos bailes. A permissão da Secretaria de Segurança Pública condiciona a realização dos “bailes de comunidade” a permissão do comandante de batalhão da área correspondente. Pequenos donos de equipe de som, mais afetados pela proibição que as grandes equipes, alegam que a resposta dos comandantes em geral é: “meu amigo, faz um pagode, um forrozinho, qualquer coisa. Mas funk eu não vou liberar, eu não gosto e não libero”.

Uma série de eventos em bailes na Baixada Fluminense e na zona norte carioca, seriam tratados a partir de então como “ tererê entre funkeiros” (CUNHA,1996, p. 205). O resultado da publicização diária de notícias envolvendo mortes relacionadas aos bailes, é esperado: a proibição.. Um dos desdobramentos deste processo plasmou-se na CPI

³⁹ Declaração do Coronel Marcus Jardim, em 2008 quando era Comandante Geral da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro., matéria de 07/02/2008 jornal O Globo.

do Funk⁴⁰, entre 1999 e 2000. A Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro, através do presidente da CPI, Alberto Brizola, decretou o fechamento de 28 estabelecimentos onde ocorriam os bailes. De São Gonçalo à Cidade de Deus, passando por Saracuruna e Rocinha, foram quarenta dias de suspensão. No artigo 2º. da lei 3410 de 29 de maio de 2000, os clubes e locais fechados em função dos bailes, ficavam obrigados á instauração de detectores de metal em suas portarias. Além disto, deveriam estar presentes policiais militares do início ao fim do evento do baile. A Força Policial teria poderes para interdição do baile, conforme artigo 5º. da mesma lei, caso houvesse violência incentivada, erotismo, pornografia, ou corredor da morte. Também seriam proibidas músicas de apologia ao crime e venda de bebidas alcoólicas a crianças e adolescentes. A explicação para a morte de dez jovens, no Morro do Turano em 1995, era justificada pelo governador e pelo secretário como “mortos que tinham ligações com o tráfico de drogas”.

A associação entre equipes de som e traficantes levou à prisão donos de equipes como Rômulo Costa e Zezinho, dono da ZZ Discos. No caso de Rômulo, uma agenda encontrada teria anotações suas sobre bailes patrocinados pelo tráfico. Sobre este fato, de ligação entre tráfico e equipes de som, Elias Maluco⁴¹, após admitir que patrocinava bailes em Vigário Geral, diria em 1995 que *“aquilo não tinha relação alguma com seus negócios. O funkeiro é duro não tem dinheiro nem para pagar uma cerveja. O pessoal financia os bailes porque é um lazer para a comunidade. Seria legal que as autoridades fizessem isto. Mas todo mundo gosta de funk e não tem dinheiro para bancar um baile. Uma Super Furacão deve tá custando r\$ 4 mil. Um MC legal deve tá R\$ 400. O movimento [o tráfico] não ganha nem perde com isso. Só ganha a alegria dos moradores”* (ESSINGER, 2005, p.184).

A associação entre baile funk e tráfico estreitou-se entre 1992 e 2002. Dez anos após o evento do arrastão no Arpoador, um novo evento produziria um efeito se não maior em termos de amplificação midiática, certamente mais conseqüente, pois envolveria Governo Estadual, Governo Federal, Sindicato dos Jornalistas e a maior rede de telecomunicações do país, a Rede Globo. O baile funk é o cenário central do caso Tim

⁴⁰ Anexo A

⁴¹ Elias Pereira da Silva, traficante que dominava áreas como Ramos (Complexo do Alemão) e Penh (Vila Cruzeiro). Conhecido por executar com crueldade seus adversários, foi preso na Operação Sufoco após a morte do jornalista da Rede Globo, Tim Lopes. .

Lopes, jornalista investigativo da emissora que em incursão à favela Cruzeiro, no Complexo do Alemão, foi assassinado por traficantes. O jornalista teria recebido uma denúncia de moradores sobre exploração sexual e drogas nos bailes e esta era sua quarta incursão a fim de conseguir “boas provas” ou seja, imagens sobre o que ocorria nos bailes. Em 2001, a reportagem “Feira das Drogas” feita pelo mesmo jornalista já havia colocado outros jornalistas em condições de risco. O suposto responsável pelo assassinato, seria Elias Maluco, principal líder do Comando Vermelho em liberdade e considerado a partir de então, como um dos principais inimigos do Estado do Rio de Janeiro.

O caso instaurou discussões sobre ética investigativa e segurança dos profissionais da mídia. As relações entre morro e imprensa mudaram. A punição aplicada por traficantes para possíveis delações, tortura seguida de morte, chocara o país. Neste momento vinha ao primeiro plano de discussões públicas, incensadas por grandes canais de comunicação, o termo “estado paralelo” que passaria a integrar o discurso midiático e o discurso de muitos especialistas em segurança pública chamados a responder a questão: “Como o Rio de Janeiro chegara a este ponto?”

Em fevereiro de 2008 o então futuro comandante do policiamento da capital, Coronel Marcus Jardim, afirmava solenemente que “iriam para dentro de bandidagem”. Suas observações se referiam a implementação do PAC, Plano do Aceleração do Crescimento, que chegaria à favelas como o Complexo do Alemão onde 6 anos atrás teria ocorrido o assassinato de Tim Lopes, evento limite que instaurara uma percepção de que os bailes eram lugares de venda de drogas e práticas pornográficas.

Em 2008, a declaração de Jardim era indicio de uma política de segurança pública marcada pelo combate frontal. Em declarações posteriores diria que a Polícia Militar era o melhor “inseticida social”. Sua visão sobre bailes funk era “*Baile funk em favela é reunião de vagabundos*”: *Como comandante de um batalhão ou agora de uma área de comando, não tenho poder para proibir esses bailes, mas posso dificultar a sua realização*⁴²”.

⁴² O coronel afirmou ainda que os eventos são utilizados pelos criminosos para a venda de drogas. Marcus Jardim já comandou os batalhões de Alcântara (7º BPM), de Niterói (12º BPM) e de Olaria (16º BPM). Em todas as unidades, promoveu ações contra os bailes.

Paralelo a este processo de constituição da figura do freqüentador de baile funk como um possível criminoso (realizada principalmente pela imprensa e pelos órgãos de segurança) podemos dizer que o funk se consolidou como evento de grandes proporções, transcendendo o espaço da favela (uma das razões de preocupação para moradores externos à ela). Consolidado com uma das principais fontes de lazer semanal de milhões de jovens em todo o Estado do Rio de Janeiro, sua produção a partir de 2000 tornou-se erotizada por um lado e explicitamente de apologia ao crime em uma versão menos conhecida, mas muito acessada: os funks proibidos.

Se como afirmou importante autoridade do policialmente da capital do Rio de Janeiro, o baile é “reunião de vagabundos” e se mais de meio milhão de jovens têm no baile seu momento de lazer semanal, então este último estigma, o de “funkeiro”, permite que se acentue a política de enfrentamento. Como afirmou Jardim em 2007 “cair para dentro da bandidagem”, era a única saída para diminuição da criminalidade urbana. É justamente neste aspecto que a dimensão cultural de uma prática transforma-se em questão de Estado. A justificativa para o combate a possíveis arbitrariedades, reside no discurso já aceito por alguns setores da população, de que mortes ocorridas em bailes (resultado de investidas dos órgãos de segurança pública na favela) ou após estes, seriam decorrência do envolvimento com tráfico e portanto, necessárias para segurança da população.

O caso do Morro da Providência ocorrido em junho de 2008 colabora na compreensão da direção de uma mudança qualitativa. O cenário é a chegada de quatro adolescentes de um baile funk na Mangueira, acusados por militares (sete soldados, três sargentos e um oficial) por desacato. Segundo o delegado responsável pelo caso, foram encaminhados à um oficial superior, mas liberados. Para que não perdesse a moral junto de sua tropa, o tenente reuniu “seus subordinados” e perguntou qual a facção criminosa era rival do Morro da Providência. Um dos comandados disse que seria o Morro da Mineira, no Catumbi, para onde os levaram. Os três jovens foram entregues a facção rival, torturados, mortos e encontrados em um “lixão” da Baixada Fluminense. Em depoimento, um dos sargentos do caso, teria como resposta do oficial responsável pelo caso, no momento de entrega no Morro da Mineira que “não ia dar nada”. Os jovens, segundo afirmara o tenente mais tarde, foram entregues como “um presentinho da Providência” aos traficantes da Mineira.

Os apelos pela presença do Exército, feitos pelo atual governador do Estado do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral Filho,⁴³ exemplificam formas de enfrentamento adotadas pelo Estado no combate da criminalidade. De outro lado, o acirramento do ódio entre facções, demonstra que a divisão da cidade por territórios do Comando Vermelho, Terceiro Comando e Amigos dos Amigos, consolidou-se como uma realidade fatal. No meio destas forças o baile não poderia ser representando de outra forma senão como um espaço material e simbólico, minado e disputado. Disputado tanto pelos que vivem de sua renda: discotecários, donos de equipe, artistas, camelôs, como pelos que agem em favor de seu fechamento.

A mudança qualitativa que deve ser tomada como problema para sociologia, pode ser apresentada em alguns pontos: a) se levarmos em conta que o estigma só pode existir na interação, portanto, enquanto atributo relacional, importa mais perceber o caráter processual de sua construção, ou seja, como a categoria funkeiro, passa a representar um sinônimo de delinquência em potencial; b) ampliando a utilização do conceito de Goffman, devemos levar em conta que o estigmatizado não está plenamente sujeitado nesta relação social. Se o lugar de origem é o elemento que combinado com raça e origem regional, produzirá esta relação de desigualdade, o lugar pode funcionar também como ponto de afirmação de identidade do grupo⁴⁴.

Uma das chaves para o entendimento do conceito de Goffman, é a noção de expectativa. O que se espera de um indivíduo ou grupo de indivíduos. No caso do samba, ao menos deste que se tornou “ oficial” para a cidade e para o país, a interação entre artistas (á princípio, estigmatizados) e intelectuais (a princípio “normais”) externos aos territórios de favela, proporcionava um ajustamento entre prática e expectativa. Além disto, intelectuais produziram a crítica positiva que defendia aqueles artistas dos ataques de uma parcela da sociedade que não pretendia estreitar laços com a “ raia miúda”. Mesmo assim, a importância de estudiosos, jornalistas como Sérgio Cabral (pai), era decisiva no

⁴³ Ironicamente filho de um dos maiores defensores e pesquisadores do samba carioca,

⁴⁴ Mas isto ocorreu com o samba cujo território “ legítimo” eram os morros, a Lapa .Lugares tombados simbolicamente como totens da prática do verdadeiro samba. Podemos dizer que a diferença reside na forma como ambos se constituíram para a cidade.

resgate de um grande sambista, no lançamento de outro ou na constituição de um espaço de debate público sobre o assunto.

Quando a Sapucaí é criada sob o governo Brizola, institucionaliza-se esta relação, reconhecendo oficialmente um tipo de lugar para o samba na cidade: um lugar permanente no centro do Rio de Janeiro. Ao contrário disto, o lugar marginal do funk após um período temporal longo, segue como uma prática “ingovernável” (no sentido dado por Foucault à idéia de controle). Ao mesmo tempo em que pode ser aceito, por parte da mídia e em espaços externos à favela, o problema central para a compreensão da mudança é que as expectativas quanto aos lugares ocupados desfaz-se.

O simbolismo da praia do Arpoador poderia ser lido desta forma: aqueles espaços antes reservados a uma parcela restrita da população carioca, foram tomados por “hordas bárbaras⁴⁵”. A aproximação proporcionada pelas linhas de transporte Jacaré-Jardim de Alah (474), Méier- Ipanema (455), entre outras, apenas presentificou estes grupos em um horário que “contrariava as expectativas”. Expectativas desfeitas, a desvantagem da moradia dos protagonistas do “arrastão de 1992” é transformada em caso de polícia para aqueles que viram no evento, um limite do problema da violência urbana na cidade.

É a partir daquilo que se diz deles, os moradores de favela que “tomam” por algumas horas o espaço público da praia do Arpoador, que o estigma pode ser percebido. Em um primeiro nível de observação, reforça as percepções que geram medo aqueles que vivem fora destes espaços. Alimenta o que mais tarde seria justificado como “cidade partida”. Colabora no processo de migração em relação aos bairros que se “deterioram” pela proximidade com as favelas. Acirra processos de desconfiança contínua entre ambas as partes: aqueles que se reconhecem como pertencendo a parte normal (GOFFMAN, 1958) da cidade e aqueles que tem acirrada a percepção sobre estas diferenças, que ao fim, seriam diferenças irreduzíveis. No segundo nível de observação é possível ver nas letras produzidas a afirmação dos valores locais, daqueles que chegam das favelas da zona norte, dos subúrbios e da Baixada Fluminense, frente à sociedade que os estigmatiza.

⁴⁵ De onde elas teriam surgido? Provavelmente sempre estiverem ali, como garçons, domésticas, filhos de porteiros e motoristas.

5. “AQUI É O MEU LUGAR”. ESTA É A MINHA CULTURA ?:

Enunciar “aqui é o meu lugar, esta é minha cultura?”, título deste capítulo, servirá como fio condutor de demarcações (quanto às sensibilidades locais) e pode ser entendida como uma evidência de campo. A afirmação sobre o lugar dos moradores de favela, especialmente jovens, é um discurso que tanto pode ser lido como demarcação, resistência, como também orgulho ou sentimento de pertencimento a uma “comunidade” entendida neste caso como rede de troca e cooperação cujo princípio desta cooperação ocorre com base na identificação territorial, neste caso, a favela..

O que interessa para a discussão sobre as formas de classificação de determinados estilos de vida como “nascidas na favela” são as muitas implicações destas classificações na vida cotidiana dos moradores da cidade do Rio de Janeiro. A incorporação de uma expressão, seja o samba ou mesmo o funk, não implica em diluição de distinções classificatórias estigmatizantes. Se existe a circulação social das produções feitas na favela, o mesmo não pode ser dito de seus produtores. Durante a pesquisa, uma das observações mais recorrentes, era a que demarcava o “fora” e “dentro” da favela. Nos relatos, o “fora” pode representar um lugar imaginado como também um lugar de perigo.

Este fato tem relação com a demarcação de espaços sociais por facções, como analisado no quarto capítulo. Neste caso, a praia torna-se recortada por áreas que reproduzem domínios territoriais existentes nas favelas (CUNHA, 2001, PICOLLO, 2003), linhas de ônibus (FARIAS, 2008, p. 189), ou seja, a divisão da cidade e os códigos que devem ser compreendidos mesmo fora da favela. Em uma entrevista realizada na vila do João, um jovem morador “nascido e criado na favela”, disse que raras vezes teria saído da Vila do João. Estava com 19 anos durante a entrevista e acabara de deixar o quartel. Quando um amigo demonstrou surpresa com a declaração, ouvimos em tom solene que “ele não gostava de sair da favela”.

Suas letras, cantadas em bailes locais falam exatamente do cotidiano, dos problemas com a tráfico, dos medos em relação ao futuro. Como tantos outros artistas locais, provavelmente suas letras circulam pela cidade, em registros pirateados, agregados a outras composições, em colagens ou montagens da atual configuração do gênero “funk”.

Sobre este informante que será chamado de MC Hélio, devem ser registradas mais algumas observações. No momento da primeira entrevista, havia saído do quartel, estava desempregado, fazia letras para uma festa local e ganhava algum dinheiro com elas. Não revelou quanto, mencionou que uma de suas composições, um “proibidão” estava tocando nos bailes, mas que ele próprio não gostava de cantá-las “para não se pichar todo”. Além disto, os problemas que se apresentavam naquele momento, perturbavam Hélio. Por esta razão, alegava que “era melhor meter logo a mão”. Surpreendente que suas palavras não combinassem com um olhar tímido. Quem apenas as ouvisse acreditaria se tratar de mais um jovem entrando para o tráfico. Não era exatamente o caso, nem tão simples a classificação. Mesmo empregando a frase “não tenho medo de morrer, morrer todo mundo vai um dia”, já corrente entre possíveis jovens da “vida louca” como chamam a vida no tráfico, Hélio parecia confuso e amedrontado diante do que sua vida poderia ser agora que havia saído do quartel. Seu interesse era ter permanecido, mas não foi possível. Estava próximo ao tráfico e alegava que esta proximidade ocorria em função de suas letras. Pois em muitas tinha que “botar o nome dos caras também”. Entre os problemas que perturbavam Hélio, estava o fim de um namoro (que teria relação com o valor dado na favela aos que têm melhores carros e motos), o desejo por roupas, a doença de sua mãe, uma relação ruim com o padrasto, o desejo por reconhecimento local. Seu pai biológico morrera semanas antes de ele nascer com um tiro na barriga durante um assalto mal sucedido a um banco. Hélio não tinha “paciência” para a escola, mas pretendia voltar a estudar em breve. Não bebia, não fumava. Tinha uma moto que estava sendo paga pelo padrasto. As habilidades aprendidas no quartel poderiam ser “úteis” para o tráfico local. Alega que não ficou no quartel por ser de favela. Enquanto serviu no quartel, alega que servia como garçom, faxineiro, entre outras atividades a um coronel que o deixava preso em alguns fins de semana. razão de indignação, segundo ele.

Era perceptível que aos 20 anos, Hélio tinha uma lista de quesitos com o adjetivo “revolta”. Entre a primeira e a segunda entrevistas, um conflito entre Terceiro Comando Puro e Amigos dos Amigos, estourou exatamente na área onde Hélio morava. No sábado em que conversamos novamente, ele demonstrava adrenalina e parecia mais envolvido com a facção local. Em sua explicação para o envolvimento estava a “coragem para defender a favela até que o reforço chegasse da Rocinha” o que renderia o reconhecimento

local tão desejado. Mas nisto havia um ar de melancolia e reflexividade: “sei que serei reconhecido aqui, como alguém que defendeu a favela quando tantos traíram e foram para o lado de lá. Mas é só aqui. Não posso sair. Tudo o que eu queria era ficar na minha. Só temo perder a minha mãe, se ela morrer, aí já era”. Hélio não falava mais de outros assuntos, a guerra entre as facções tinha tomado conta do seu imaginário e suas aventuras (na maior parte, peças de uma boa capacidade ficcional) sobre ir até o outro lado na madrugada, armado, estavam no primeiro plano de sua narrativa.

Hélio poderia ser visto como um jovem entrando para o tráfico. Mas seria preferível, observando sua narrativa e narrativas próximas (coletadas juntos aos vizinhos), vê-lo como integrante de um circuito onde as disputas tinham conseqüências que poderiam ser irreversíveis. No período da guerra entre facções, retirou-se durante alguns dias para uma cidade próxima onde seu padrasto tinha casa. Entre o quartel, que o recusara, o funk, que não proporcionava o dinheiro e o reconhecimento desejados e o tráfico, Hélio construía soluções mais ou menos possíveis para seguir sua vida. Nunca ficara comprovada sua participação efetiva no tráfico. Era público que carregara uma arma no passado, a pedido de alguém, em uma situação específica. Mas não podemos aplicar uma rotulação por este motivo. Era considerado “funkeiro”? Como tantos outros moradores de 20 anos, que freqüentavam o baile e igrejas locais, trabalhavam e tinham conhecimento sobre integrantes do tráfico local.

Se no quarto capítulo a categoria “funkeiro” foi reconstituída a partir de um recorte temporal cujo marco foi o arrastão de 92, o presente capítulo apresentará o material empírico que possibilita a discussão sobre definições classificatórias, como são produzidos discursos e orientações locais, já que este fenômeno passa a ter centralidade nas formas de identificação e classificação destes moradores, a partir da década de 90.

Os bailes funk em favelas e seus significados :outro olhar

Em um primeiro momento, as entrevistas foram agrupadas por grandes temas como a centralidade do baile para além de uma simples forma de entretenimento na favela, processo de mudança na expressão do funk carioca, erotização, reconhecimento de um estilo de vida, relação entre funk e tráfico, equipes de som, a presença da polícia e o

consumo no baile. Estes indicadores surgiram após a realização das entrevistas. Isto porque o roteiro era aberto o suficiente para que os entrevistados tematizassem segundo suas percepções, a importância destes temas. Não foram determinados pontos prévios sobre os quais se desejava “descobrir” algo. Havia uma questão sobre o lugar do baile na sociabilidade da favela. Desta forma, a recorrência de falas que focavam as mesmas dimensões (como o patrocínio do baile pelo tráfico) é que determinou que estas dimensões fossem selecionadas para a interpretação que será apresentada. Além disto, as produções culturais feitas nestes espaços, circulam para além da favela. Podemos dizer que enquanto as pessoas são “fixas” (não era raro que os entrevistados destacassem pouco conhecimento do que havia fora da favela) em seus lugares, suas produções circulam (até para fora do país) ao mesmo tempo, sua linguagem verbal e gestual além dos estilos de vestir (estilo reconhecido como “funkeiro”).

Após o tratamento do material, foram tematizadas com maior regularidade a) a vivência destas manifestações dentro da favela, o viver dentro da favela e conhecer apenas esta realidade; b) o fora da favela, tanto na forma como as letras são consumidas, quanto nas representações sobre pertencer ou não à ela, e também no ato de sair, para “a cidade” ou para outras favelas, c) a referência a uma comunidade no passado, registrada nas letras que mostram a favela como território que deve ser respeitado e moralmente reconhecido como lugar de cidadãos e não de “vagabundos” ou criminosos, d) os eventos que indicam a mudança de comportamento, focando a exibição do corpo e mais tarde a ligação com o tráfico de drogas, através de letras mais erotizadas e de apologia ao crime. **E por último o lugar das grandes equipes de som na formulação das pautas e das relações de trabalho no funk**

A partir destas notas introdutórias deve ficar explícita a intenção de estabelecer pontos de orientação, já que são os próprios enunciados recolhidos no trabalho de campo que demarcam estes pontos e o movimento que produzem..

Uma das questões mais desafiantes e emblemáticas deste trabalho consiste em apreender os significados atribuídos ao evento-baile na organização local das favelas, a partir de letras, moralidades locais expressas nas impressões sobre o baile e estas letras, poder e economia libidinal e monetária..

A grande parte dos trabalhos sobre “cultura de favela” é unânime na seguinte

afirmação: *o funk é a cultura da favela*, nasce na favela e portanto, como expressão cultural deve ser respeitado. Algumas derivações desta afirmação poderão defini-lo como “cultura de combate”⁴⁶ (SOUZA e SILVA, BARBOSA, SOUZA, 2006, p. 90), “mundo paralelo”, que se aproveita dos espaços deixados em branco pela indústria cultural tornando-se uma opção de agrupamento metropolitano (VIANNA, 1988, 340), espaço privilegiado de práticas, representações, símbolos e rituais, no qual os jovens buscam demarcar uma identidade juvenil (AGUIAR BATISTA, 2005,141).

Gostaria de propor um afastamento interpretativo em relação a sobreposição entre favela e a atual forma de configuração da cultura funk na cidade do Rio de Janeiro. Isto porque ao final da coleta de dados, esta associação era questionada pelos entrevistados (mesmo por aqueles que freqüentam os bailes e se definem como “funkeiros”) Para realizar este **afastamento** é preciso levar em conta os processos de constituição da categoria “funkeiro” e os impactos destas classificações a partir da década de 90. A partir deste momento serão somados aos eventos analisados no quarto capítulo (arrastão, morte de Tim Lopes, associação entre tráfico e baile a partir dos anos 90) o material coletado na pesquisa e que evidencia mudanças qualitativas decisivas nestas práticas culturais. Como observa um morador da Rocinha sobre o que é hoje, cultura de comunidade; *“com certeza os pais destes garotos vão ouvir um Luiz Gonzaga, um outro tipo de forró. Para muita gente é enjoativo. Esta massificação de que as comunidades só podem ouvir o que é considerado cultura da comunidade que não é o forró mas o funk e aí se cria um preconceito de não ouvir outros”*

O evento-baile uma festa “de comunidade”:

Uma das transformações promovidas pela aproximação dos mercados, a que denominamos globalização, é o entrelaçamento maior do mundo a partir da década de 1960 (ROBERTSON, 199, p.7). A circulação de bens, pessoas e mercadorias, não foi capaz de minar a força das representações nacionais. Mas alterou significativamente o lugar das culturas em contextos nos quais se tornou possível a um cidadão francês ou mexicano (que

⁴⁶ Este termo é desenvolvido por universitários de origem popular ligados ao Programa Conexões de Saberes, do Ministério da Educação no Brasil.

residam principalmente nas metrópoles de seus países) adotar comportamentos e estilos com base nas trocas com cidadãos da cidade do Rio de Janeiro, por exemplo. Neste caso, a circulação de um estilo, gosto, produção artística, ocorre por meios tecnológicos que rompem com os marcos da forma de produção do século XX. É o caso da crise da indústria fonográfica que diante da pirataria tem de rever suas formas de venda e produção.

No caso do Brasil, mais especificamente em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, a tecnologia de gravação caseira e transmissão, pode ser incorporada no cotidiano de áreas de favela sem que isto represente uma diminuição de desigualdades gerais locais. O cenário de qualquer grande favela comprova isto no Rio de Janeiro: um número grande de casas com aparelhos de rápida conexão (em Acari são mais de 40 estabelecimentos), sempre cheios, principalmente com gerações mais jovens. É oportuna a afirmação de Bendix (1996, p.420) de que é falsa a crença de que “as sociedades se parecerão cada vez mais umas com as outras, à medida que se tornaram plenamente industrializadas”. Esta afirmação acrescenta um nível de complexidade aos trabalhos que focam cultura nacional no século XXI.

Um fator decisivo nesta caracterização da peculiaridade tanto do ‘rap’ como no caso do funk carioca, como indicador de cultura global é que sua forma de reprodução é beneficiada pela tecnologia empregada tanto em sua manufatura como na distribuição. Sua produção tem baixo custo uma vez que as letras são cantadas sobre melodias muitas vezes já existentes, as chamadas bases. A ascensão dos ‘compact disc’ colabora não só com a rápida distribuição das letras, mas também em processos que envolvem pirataria e cópia em computadores caseiros. Enquanto estética juvenil, não se pode deixar de observar que há mais de uma década, sua produção saiu das zonas marginais e é consumida também fora das favelas.

A análise sobre “os bailes de comunidade” será apresentada a partir da coleta de dados, documentos, entrevistas e observações feitas nas favelas pesquisadas. Não como descrição etnográfica, uma vez que o baile na construção do problema de pesquisa, é focado como espaço de articulação de temas como poder local e estigmatização. A apresentação dos relatos foca as experiências narradas pelos entrevistados e suas formas de atribuir significados a estes eventos.

Grande parte dos bailes da cidade do Rio de Janeiro encontram-se proibidos no momento em que esta tese é redigida. Como ressaltado anteriormente, em um primeiro momento as entrevistas e as observações se concentraram nas favelas de Acari, Rocinha e Maré, mais especificamente na Vila do João e na favela Nova Holanda. Em todas as favelas pesquisadas o baile funk ocupa centralidade enquanto lazer semanal dos moradores. Desta forma, pode ocorrer na sexta, no sábado e em alguns casos, no domingo ou algum dia de semana. Muitos deles são realizados em uma rua central da favela, em quadras de escolas de samba ou mesmo em escolas públicas. Em alguns casos, áreas são improvisadas para receber as caixas de som, o bar, as cabines. Apesar de existir um horário marcado para seu início, por volta de 23 horas, efetivamente o baile inicia depois da meia noite. A explicação mais comum: “ninguém quer chegar cedo no baile”. Este fato ocasiona boa parte dos problemas de vizinhança, tematizados no debate público sobre o funk: não existe hora para acabar e moradores que residem próximos dos locais dos bailes, não dormem nos dias de sua realização. Na primeira entrevista na Rocinha, ao apresentar os interesses de pesquisa, ouvi de um grupo de aproximadamente cinco pessoas com idades entre 30 e 59 anos: “Ótimo, você veio acabar com os bailes na sexta?” Estas manifestações se repetiram algumas vezes durante o campo.

Existem as pequenas equipes que fazem bailes locais e existem equipes como a Furacão 2000 que realiza bailes em clubes e também nas favelas. Estas equipes são responsáveis pela maior parte da movimentação do mercado funk atual. Esta demarcação será importante no decorrer do capítulo porque é citada como parte das transformações ocorridas na última década. É importante observar que esta equipe possui um programa diário de televisão para todo o Estado do Rio de Janeiro e um programa diário de rádio, além disto, um programa aos sábados é vinculado em todo o Brasil.

Estas são duas formas distintas de realização dos bailes. Que terão impactos quanto às expectativas geradas e quanto ao tipo de interação entre os frequentadores. A economia local gerada pelos bailes movimenta quantias consideráveis. Para os realizadores, para os artistas que se apresentam, para os ambulantes que vendem cervejas, balas, salgados, etc., para os catadores de latas, para o tráfico que foi citado por praticamente todos os entrevistados como patrocinador dos maiores eventos semanais.

Sobre a centralidade do baile:

Desde que cheguei na Rocinha, as pessoas dizem que o carnaval na Rocinha acabou. As comunidades vivem vários fenômenos ao mesmo tempo. É o forró, pela grande quantidade de nordestinos que vivem aqui e conseguem trazer os artistas. O outro é o pagode, que não é de raiz, mas este mais meloso, mais melancólico, tem o terceiro que está há um pouco mais de tempo que pega a galera jovem. Ele é um ritmo para o jovem. O pessoal de mais de 30 anos que ouve, vai ouvir Cidinho Cambalhota, aquela galera antiga, letras americanas que depois foi virando certa paródia, mudaram para letras em português- muita gente fez sucesso, virou fonte de renda, mas no momento em que poderia ser investido no funk como uma forma de atrair a juventude para algo mais positivo, foi o momento de começo do preconceito e criminalização. Lembro quando estava no quartel, em 1986 e tinha um colega que servia em Petrópolis e aí eu lembro que ele adorava baile funk e ele dizia “ Poxa a gente tem que ir lá em Mauá, no 15 de Duque de Caxias”. Os grandes bailes da época tinham briga de galera, e começava grupos de jovens de bairros vizinhos certo envolvimento com tóxico ligado ao próprio tráfico. As divisões começavam a aparecer com mais intensidade. A molecada já começava a ter este confronto, por que? Não tinha nada haver uma coisa com outra. Por que? Uma comunidade freqüenta X a outra freqüenta Y... (morador Rocinha)

A gente fala como se o baile fosse em determinado momento, mas acho que o baile é só o ápice da historia, pois vejo passarem no cotidiano, pessoas ouvindo a mesma música durante a semana, eles ouvem todo o dia esta música. Até minha mãe que não gosta, não vai ao baile, canta as letras. Já no passado, tinha este outro baile para uma geração mais antiga dançar charme, também patrocinado pelo tráfico, tudo liberado, comida, bebida. (morador Morro dos Macacos)

Continua sendo a forma de diversão deles, o local de lazer, o problema é que o adolescente conhece o sexo muito cedo, na minha época tinha, mas não era este funk, tinha mais letra, antigamente ainda tinha letra, sobre o que acontecia, hoje em dia banalizou muito. Em todas as comunidades, creio eu, acho que o baile é patrocinado pelo tráfico, a população toda está acostumada com isto, sabe disto, movimento muito, a informalidade, cerveja, ice, vinho.⁴⁷ (morador de Acari)

Tem centralidade porque é o único espaço efetivo de socialização. Não tem mais nada alem do baile funk no sábado. Toda sexta tem baile e no sábado tem algum baile na favela não tem forró, não tem roda de samba, tem épocas mas a mobilização em torno do samba está no entorno da favela, não dentro. Não tem tanta centralidade quanto tem o funk, não é tão movimentado, tem o forro com nordestino, numa barraca... mas nada que se compare ao tamanho do funk. É absurdo é muita gente porque é de graça. É muito dinheiro. Movimentado. O tráfico em geral paga o baile, mas a economia local é muito forte. O baile é feito no centro da favela, numa antiga quadra. O favela bairro reafirma esta condição, construindo um mini-shopping. Podem vender comida, mas bebida é do pessoal do movimento. (morador, Morro dos Macacos)

Tem baile sexta sábado, as vezes domingo no São Carlos. Na sexta ele pode acontecer na bica, no sábado é na Mineira mesmo; geralmente começa a uma hora da manhã, até no Natal. no Ano Novo tem baile, depois da comemoração as pessoas vão para o baile. As pessoas vão para ficar no grau mesmo, tem gente que vai para beber, tem gente que vai para

⁴⁷ entrevista realizada com morador do Complexo do Alemão em março de 2009

cheirar, não é preciso se esconder. As vezes o baile acaba 8 da manhã. Sempre tem a saideira...(morador, Estácio)

Estes entrevistados têm distintas relações com o baile. Não é preciso “ir ao baile para estar no baile”. No caso do morador que reside no Morro dos Macacos, sua casa fica exatamente na rua onde os bailes ocorrem na sexta-feira. O volume das batidas estremece as paredes e é sentido na vibração corporal. Portanto, todos são apanhados direta ou indiretamente, seja pelo som, pelos acontecimentos, pela participação na economia local.

As cinco narrativas sintetizam algumas **regularidades** encontradas em todas as entrevistas, sendo mais freqüentes para definir o baile, termos como “*lugar de liberação*”, evento que gera mobilização pois “*as pessoas comentam a semana toda o que houve no baile*”. Na Rocinha, jovens moradores, responderam que o baile “era algo muito complexo” pois seria um momento da semana onde se ouviam músicas que falavam da realidade local. Seus rostos assumiram uma expressão bastante reflexiva, como se de fato, a pergunta não tivesse uma resposta pronta, uma vez que no baile “muitas coisas poderiam acontecer”.

O baile não só era apresentado com tempo de lazer mas também como espaço de observação dos comportamentos de amigos, de meninas, dos traficantes, enfim, como uma arena de reunião dos moradores.. Daí a associação freqüente nas respostas, entre baile e álcool ou entorpecentes. É preciso registrar que o uso destas substâncias, segundo os relatos, poderia ser feito apenas nestes momentos e justamente nestes momentos como forma de “aliviar-se das tensões semanais” e não como vício ou dependência química. Embora seja representado como lugar de venda de drogas, é certo que o baile funk não se constitui como mais importante espaço para estas atividades na cidade do Rio de Janeiro.

Quanto aos “sucessos do mundo funk” , as falas demarcam um corte geracional entre “o tempo de Cidinho e Doca” com letras “mais conscientes que falavam dos problemas da favela” e as letras atuais, mais erotizadas. Sobre este tema, a exibição dos corpos no baile é apontada como uma prática que atrai não só os moradores da favela, mas muitos que vem de fora “ para viver uma experiência sensual e exótica”:

As pessoas vem para curtir, para dançar e também pela Rocinha, porque é intrigante saber como as pessoas daqui se comportam, como é o baile, as pessoas querem saber o que acontece aqui, a Rocinha é muito conhecida. (morador da Rocinha)

Tem baile que tem duas equipes, **disputam** quem bota o maior pancadão, cada música tem seu próprio movimento, o tráfico está lá armado com fuzil, passando no meio das pessoas,

tudo normal, chega o momento do baile quando bota a música deles, fazem trezinho de bandido dando tiro para o alto. As pessoas estão lá bebendo, marcando encontro no cantinho. Eu gosto de funk só não admiro o conteúdo as letras. Muitas vezes a cerveja é mais barata porque o bar deles abaixa o preço para um real, o baile é garantido, tem sua própria guarda. Eles pagam as equipes então não pode tocar música de facção rival.

A articulação entre bailes e questão geracional esteve presente nas falas de forma muito regular, principalmente porque na opinião de frequentadores, profissionais e moradores, houve uma transformação em relação às letras, aos comportamentos e ao baile. Um dos disc jóqueis mais importantes do Rio de Janeiro, viu durante seu desenvolvimento como profissional, as alterações no universo cultural ligado aos bailes “black” da cidade:

Eu fui nascido e criado ali no Jacarezinho, eu tocava no Clube Lugar Negro, no Clube dos Magnatas também eu tocava. Teve muito baile funk na época ali. É que mudou muito, as gerações mudaram, mudaram os clubes, agora o Rio tá muito movimentado em casas de show, tem muita casa de show. Você já deve ter ouvido falar no Rui, ele abriu até várias casas lá em São Paulo também. Abriu uma rede de casas de show lá.

Nas falas coletadas e na maioria dos materiais analisados sobre o desenvolvimento dos bailes na cidade, existem algumas demarcações temporais importantes. Talvez a principal seja o fim dos bailes de clube e seu deslocamento para o território das favelas. Em todas as falas, este deslocamento junto com o início do processo de faccionalização, foram apontados como um marco inaugural das mudanças qualitativas no que ocorria dentro do baile e nas próprias letras produzidas.

Mudanças na favela, os bailes “das antigas”:

Esta percepção de mudança compartilhada por todos os entrevistados, deixava nítido o desejo dos mais atuantes (militantes, artistas, membros de projetos sociais, moradores com mais de 30 anos) de ver o baile “voltar a ser o que era antes”. Alguns deles, ligados à uma visão mais crítica do que ocorre hoje, deixaram de ouvir rádio, já que o monopólio atual das grandes rádios, transmite em programas diários, letras que tocam nos bailes e reproduzem o mesmo tipo de clima do baile atual:

Ate hoje eu escuto funk, mas não como era antigamente, a gente escutava tudo. Infelizmente você acaba escutando tudo, o que passa em rádio, acaba sendo uma lavagem cerebral e a gente acaba cantando, tanto insiste que a gente se pega cantando, por isto eu deixei um pouco de ouvir rádio, para ser sincero faz muito tempo que eu não ouço, as vezes um programa de hip-hop que toca um som nosso,. Mas na maioria das vezes cd, lp, não é

uma oposição ao funk, mas é tentar fazer com que o funk volte a seguir a linha que era antes, até porque no Brasil, o hip-hop veio do funk, quem trouxe foi a galera do funk, não tem como desligar uma coisa da outra, eu não me oponho ao funk e sim a algumas letras de música que não são legais (morador de Acari, rapper)

É indissociável desta percepção de transformação em relação ao tempo antigo dos bailes de clube. A demarcação de que uma nova geração não conhece o que houve antes, como existiam concursos de letras, que revelaram grandes talentos para o Brasil. O saudosismo nas entrevistas torna-se uma tônica, na medida em que muitos entrevistados demonstram preocupação e engajamento na discussão dos rumos do funk:

Existia ou uma top casa de show, tipo Canecão né!? Depois veio o Metropolitan, Atl Hall e tal; outros que vieram após o Canecão, e grandes shows, no Maracanãzinho, na Apoteose ou os bailes de clubes, aonde o baile funk movimentou toda uma geração, os bailes de clube. Essa questão da coisa musical mudou muito, mudou o perfil da música, o perfil dos eventos, a substituição sonora, hoje você tem muito mais música descartável. É, o baile teve uma música que o pessoal cantava muito nos bailes que era a melô do maconheiro “Oh, maconha, maconheiro!”, mas não tinha nada haver. A tradução da música não tinha nada haver, mas acho que foi uma época marcante da melô e voltando ao que aconteceu nos bailes funk, nessa época existia um clube em Piedade, o Mackenzie do Méier, o Magnatas no Rocha que é lá pelo Riachuelo e todos os clubes naquela região, mas os principais foram acabando. Nessa época, estavam crescendo os bailes de favela, bailes de comunidade, então posso dizer também que eu também acompanhei a “dissocializar” A gente descia da favela pra construir os bailes no asfalto e começou o processo inverso (DJ Claysoul)

Para Dj. Claysoul, existe um momento marcante neste processo de saída dos bailes para a favela, momento que envolve diretamente sua equipe de som, cujo prestígio era reconhecido em toda a cidade está registrado em documentos sobre historia do funk⁴⁸

Aí o quê que acontece, os fundadores eram ali do Cabral, daquela área ali. Marcão Cash Box, Luizinho e o Bizu faziam um baile ali no Clube dos Magnatas. Nessa época, mesmo eu sendo de menor eu era meio que um delinqüente juvenil por que eu via o Bizu, por que o Bizu se tornou de certa forma um amigo da família por que namorou uma prima minha, a Vivi. A Vivi tem até hoje uma tatuagem na perna, um coração escrito Bizu feito de Caju ainda (Risos). A história é até engraçada.

Os laços de amizade que se mesclavam aos namoros, casamentos, compadrios e parcerias profissionais, possibilitam a captação das diferenças: as equipes eram menores, a proximidade entre artistas e público era maior, sua posição no baile não só garantia a diversão como era também o controle moral que estabelecia regras sobre “no meu baile

⁴⁸ ver Essinger, Batidão, uma história do funk 2005.

vocês não irão brigar”. Era a autoridade moral e o reconhecimento das equipes que garantia esta forma de diversão nos bailes. Mas o que ocorreu com Bizu, parece ser um demarcador dos processos de alteração destas relações, na época ainda pouco visíveis

O Bizu faleceu em 86, foi até uma tragédia que foi na portaria do clube, existia um desencontro de comunidades, era o morro do Tuiuti e o morro do Jacarezinho. E aí o dono do Jacarezinho foi até a porta do Magnata tirar uma satisfação por causa do irmão dele, tirar uma satisfação com o pessoal do Tuiuti, que era uma favela rival na época. E aí o Bizu foi pra apartar e tudo, pra conversar: “Pô, não suja o meu baile aqui não, e tal, não sei quê.”. Aí nisso que ele ta conversando com o dono do Jacarezinho os caras chegaram pra matar, mataram todo mundo, mataram o Bizu também, entendeu?! E o baile dos Magnatas ficou fechado por quase 10 anos, o clube. O clube voltou a ter eventos desde 94,95, mas mesmo assim não eram os grandes bailes, eram pagodes, outras festas.

O fato altera não só a permanência da equipe no Clube Magnatas mas também a disposição dos outros membros da equipe em realizar os bailes na cidade:

Exatamente, foi a saída da Cash Box de lá do Magnatas e ela ficou, enfim, direto em Niterói. Até o próprio Marcão que ficou, o Luizinho que depois veio a falecer num acidente de carro, dos 3, hoje, só existe o Marcão. O que ta vivo ainda da Cash Box é o Marcão. Então o Marcão mesmo já não interessava mais pra ele, fazer baile naquele entorno, naquela cidade, todo mundo ficou muito assustado. A nossa família conheceu o Bizu, conheceu o pessoal. E até quando eu era garoto, chamava o Bizu de primo por essa relação. Só que quem não respeitou na hora foram os caras que chegaram na hora e atrapalharam toda aquela negociação que ele fazia naquele momento. Já chegaram já atirando, aí acabaram com o baile da Cash Box, lá no Magnata. Mas é uma passagem triste, que é complicado até de falar, até pelas especulações das coisas que aconteceram na época. E o baile funk foi destoando, acho que a partir desse momento. Quem quisesse ter baile de funk sem violência ia pra favela, por que na comunidade não tem violência, por que o baile era, como uma música que falava: “Era só lazer, só alegria” por que na realidade quem tá dentro da comunidade, entre o pessoal da comunidade existe um respeito, existe uma hierarquia dentro da comunidade, então o baile era totalmente dançante, musical. Já no asfalto, os bailes começaram a ser o baile de briga, de barreira e foram perseguidos. Até porque começaram a usar a briga, a barreira como artifício pra se encher um baile, como um chamariz, vamos dizer assim.

Quando o movimento se inverte, a forma como o baile está para a cidade do Rio de Janeiro, seus signos, linguagem corporal, roupas, passa s ser acessado como uma marca de pertencimento ou conhecimento sobre a realidade das favelas, onde muitos bailes começam a ocorrer:

O processo inverso era justamente aquele que eu posso dizer com toda a clareza que presenciei e fiz bailes muito em comunidade onde a gente descia pro asfalto, o favelado né, e queria andar igual o mauricinho, com a roupinha igual a do mauricinho. Depois o mauricinho subiu a favela e queria andar igual ao favelado, ou melhor, **igual até o dono do morro** com aqueles negócios de cabelo raspado, cordãozão, mudou muito isso. Eu até lembro que quando eu estava decidido a sair do baile funk pra me dedicar a black music você só tinha 2 opções de baile, por que o que tinha de baile em clube ainda numa época de

deprecação do clube era o baile de barreira, que foi um baile muito falado, muito perseguido, numa época em que a Furacão montou a Furacão Records, então ela começou a ser um pouco perseguida também. Eu acredito que durante 20 anos a Furacão vendia todo final do ano uma média de 1 milhão de discos da Som Livre. Aí já não tava sendo mais interessante pro Roberto Marinho ter uma Furacão Records, por que não tinha mais contrato com a Som Livre.

As mudanças que ocorreram neste cenário, têm como principais acontecimentos: a) a retração do baile para o interior da favela, b) o início de **rivalidades territoriais**, que serão abordadas neste capítulo, c) o crescimento da venda de material fonográfico sobre funk, d) alteração das tendências nas letras produzidas, d) declínio do ritmo mais romântico denominado “charme”, Sobre este ponto especificamente, embora pareça um detalhe sobre gosto, é um forte marcador identitário. O deslocamento espacial dos bailes e os novos arranjos, sugerem também uma reconfiguração das classificações identitárias na cidade:

O charme era mais romântico. O cara se vestia melhor, tinha aquela coisa toda. Era só negão, só preto, preto, não sei que. Hoje são poucos os pontos no Rio de Janeiro que tocam charme. E, e tinha essa, essa disputa saudável. Ele tinha uma identidade no funk e fazia questão de colocar: “Eu sou funkeiro”. Fizeram até uma música uma vez, já ouviu? O funk? “Eu sou charmeiro, eu ando assim assado, eu sou funkeiro”. Com a perda de espaço por parte do charme, o funk meio que tomou um maior espaço dentro do cenário musical dos meninos da favela. E hoje o cara não precisa nem se afirmar como funkeiro, porque ele nasce funkeiro, ele é funkeiro

Em que consiste esta mudança que é apontada como linha divisória do que era o baile de clubes e o quadro atual?

Cheguei na Rocinha em 91, até 90 isto não existia. Era hip-hop. Nós até dizíamos que isto era farofada e saíamos para fora do baile quando isto tocava. Os donos de equipe perceberam que levar artistas para o baile – o que na época eram artistas de nome da mídia, pagavam muito caro. Isto eu sei porque ouvi donos de equipe conversando sobre isto – tinham que produzir o disco deles. Até rótulo em branco valia nos discos. Então começaram a produzir discos. “O alô P, alô alô Boa Vista”do MC Didi da Baixada. Então começou, “Vou, vou dar porrada eu vou”. começaram a produzir e tocar no baile. Gritos de galera. “Marimbondo mordeu a b.” e tinha a resposta do público. Foi aí que começam a aparecer os artistas dentro do baile funk. Inclusive um disco de 92 da Furacão, os melhores saíram no disco, Rap “Apenas um sonho” do Mad, parceirão, consciente, “Rap da Paz” MC Cabelo. Tinha rap de amor, falando de galera. Depois é que começou a se transformar no que está hoje. O DJ Claysoul, eles organizaram o primeiro concurso de rap aqui no morro, vieram djs conscientes, mas aí “Olé ê, olé, olé, olá” a Rocinha pede a paz pro baile não acabar”. Ganhou o primeiro lugar. Começou a tocar direto, começou a tocar na rádio direto, show de graça para os caras, começaram a ganhar dinheiro em cima disto e produzir os discos dele. Depois o movimento funk clube virou nisto que está hoje e nós saímos do baile. Também por causa das brigas. Tudo está ligado mas tivemos de tirar o nome MCs pois o funk pegou do rap, os funkeiros começaram a usar cordões, boné importado, nós é que usávamos (Lucky, GBCR, Rocinha).

As falas apresentadas, demonstram como os entrevistados experenciam estas transformações e suas conseqüências nas formas de interação local atualmente:

O baile funk era pra curtir, tinha música lenta, cara. Tinha um momento que era só pra lenta, pra você dançar, namorar. E o que tocava de instrumental era mais estrangeiro, né. O que a gente chamava de montagem, que era uma música mais agitada e tal. Pô, na Maré, cara. Tinha uma...Era forte o rock. Eu curti muito rock nacional. O funk, pagode. Hoje esse cenário mudou. Os caras não escutam mais... A juventude na Maré hoje não escuta mais rock. Um grupo restrito, muito pequeno. É... Muita gente escuta funk. Muita gente curte pagode. E muita, muita gente curte forró, aquele forró brega, muito, muito, muito, muito, muito. São hoje os gêneros musicais que a gente mais escuta na Maré. Eu costumo dizer até, nas minhas viagens pro nordeste, que eu escuto...que eu gosto muito mais de ficar no Nordeste, que eu não escuto forró, do que na Maré que eu escuto forró 24 horas por dia. Meu vizinho escuta, o outro escuta, porque...Influência dos nordestinos de lá. Hoje a Maré tem muito nordestino. E o funk, sempre. O funk é uma resistência ainda na favela. Na Maré...(morador Maré)

O funk **mudou** – nasceu como música que criticava o sistema repressão e racismo, usado por jovens pobres nos Estados Unidos, antes era “eu só quero é ser feliz” agora ele fala de drogas de arma de sexo. O ritmo do funk é interessante porque é um ritmo que venho da África, mas o conteúdo não ajuda. (morador São Carlos)

É importante demarcar que as falas evidenciam uma diferença entre o funk-resistência que “falava dos problemas da comunidade” e o funk atual, feito tanto por grandes equipes de som e também por encomenda dentro das favelas, sob o rótulo de proibidão. A tônica da erotização e da apologia são constantemente expressas nas falas, como exemplo das alterações significativas:

O funk é um bagulho muito doido. Numa época, na minha infância eu escutava mais música romântica, Elton John... mas quando chegou uma certa fase, depois que o funk foi surgindo, o bagulho foi mudando, teve a época da briga, festival de galera. Teve a época do passinho, depois a porrada, cada um tinha um representante, mesclava entre porrada e romantismo. Para dar uma quebrada entre o porradeiro e a galera do mais “societie”. É muita coisa...até chegar hoje. Hoje a mudança totalmente radicalizou. Naquela época as músicas tinham mensagem. Por exemplo, tem um inimigo ali, aqui é Pedreira ali inimigo do Chapadão, a gente fazia um rap para confrontar com eles. No baile a gente brigava e tínhamos a galera, este era o famoso baile de corredor (morador de Costa Barros)

Capital começa incidir muito mais força e ferocidade sobre a música. O jabá começa a ser uma prática mais comum, o dono da Jovem Pan disse publicamente que paga mesmo e que se não tocar na rádio dele irá morrer de fome pois não vão tocar em lugar nenhum. Parece que potencializou um projeto de dominação a partir da música. Então ela passa a ser instrumento de alienação de nossa vida. porque se investe muito dinheiro em muita porcaria e nosso povo fica escutando. Só isto, o que se chama de funk, os “créus” da vida, bate e não pára com peru na minha cara... só isto. Eu não conheço mas sei que tem muitos que fazem músicas exaltando o pessoal do trafico. (militante Luta Armado)

Hoje em dia a música que se canta não é mais aquele rap, aquele rap ainda era uma música cantada, por que existia estrofe e refrão, mesmo com dificuldade de se escrever uma letra. Acho que isso aconteceu com o Samba e tantos outros gêneros que veio da favela, existia a dificuldade de se escrever, mas existia uma lógica, uma padronização pra se fazer a letra, até por que eu posso até te confidenciar que alguns autores de rap também faziam letras pra samba, igual o Marcelo Curunga, lá da Vila Vintém, já fizeram tantas letras de samba pra Mocidade Independente de Padre Miguel e outros cantores de rap, mcs, que se na sua comunidade tivesse escola de samba, eles faziam letra, então a lógica da música, refrão e estrofe, eles faziam. Hoje a música ficou só no refrão né. (DJ Claysoul)...

Estas mudanças qualitativas inserem importantes distinções dentro da favela. Podemos destacar duas distinções importantes que foram ressaltadas durante as entrevistas: embora o baile seja um espaço de divertimento central nas favelas cariocas, não existe adesão ao conteúdo das letras. Esta afirmação é importante pois no momento em que se define que cultura de favela é este funk e portanto, ligada ao tráfico, o estigma recai não só sobre os freqüentadores mas sobre os moradores em geral. Daí a importâncias de demarcações identitárias na favela. Um exemplo: quem está convertido, deve explicitar esta posição para não correr o risco de ser confundido com “um funkeiro”.

O Baile como espaço para exibição do poder das facções

Não há novidade no reconhecimento da forte presença ao tráfico nas favelas do Rio de Janeiro (DOWDNEY, 2003, FARIAS, 2008, MACHADO DA SILVA, 2008, ALVITO, 2001). Em todas as favelas onde a pesquisa foi realizada, grupos com armas de grosso calibre circulavam dia e noite, integrados na paisagem local. A entrada em campo ocorria geralmente entre 12 horas e 20 horas (horário máximo para saída das áreas mais internas e possível continuação nas áreas mais abertas como Avenida Brasil, Avenida Niemeyer bairros como Centro, Bonsucesso e Tijuca). Em uma das subidas ao morro do São Carlos no Estácio, foi possível compreender como é feita a escolta do chefe e como esta é reconhecido. Em uma moto geralmente de grande potência, estão dois homens. Um deles tem um número considerável de objetos dourados, o segundo, geralmente atrás, traz uma arma de grosso calibre. Enquanto outros empregados do tráfico, soltam pipa junto ao radinho, há os que circulam por ruas que á noite, são iluminadas por mais de cinco fogueiras.

Um dado que no início da pesquisa parecia muito curioso a quem não morasse no

Rio de Janeiro, é que ruas muito movimentadas (como uma das principais vias de tráfego da Rocinha), tinham na entrada dos becos, pequenos grupos armados. No horário do almoço, estendiam o braço para solicitar uma quentinha ou refrigerantes aos restaurantes dos quais ficavam próximos. Poucos metros abaixo nas áreas mais abertas, um policial, isolado, sonolento, em frente a uma barbearia fazia sua guarda. No outro ponto, uma operação da Polícia Militar recolhia oito motos em um caminhão. Foi preciso que se passassem alguns anos para entender a especificidade destas configurações. Foram regulares as observações sobre negociações entre policiais e traficantes no com a intenção de “evitar um confronto”.

O processo de deslocamento do baile para dentro das favelas coincide com o crescimento do poder das facções. No momento atual, esta relação (que não pode ser estendida á todos os freqüentadores ou artistas) é explicitada nas letras classificadas como “proibições”. Mas como este deslocamento afetou as formas de interação nos bailes?

Já se alugavam as caravanas dos grandes festivais de rap, que vinham nos ônibus pra prestigiar o mestre de cerimônia do seu bairro que estava concorrendo ao rap. Por exemplo, os MCs Duda e Taffarel concorreram ao festival de rap dentro do Ginásio de Madureira. Perdão, foi no Country da Praça Seca. Aí vinha uma caravana com eles de ônibus e outros mcs de outras comunidades também né, só que já começou a ser transformado isso em outra questão, na questão da rivalidade dos encontros de facções. Cada comunidade tinha uma facção que comandava e depois começaram a usar isso. Acho que o que ta acontecendo hoje com o funk hoje da bundalização do funk, desculpe a minha expressão, o hortifruti que tá estampado na mídia: Mulher-Jaca, Mulher-Melancia, Mulher-Morango e tantas outras. Acho que foi o que aconteceu com a barreira, que eu fiz com os mcs, eu fiz com os DJ's, eu fiz com o verdadeiro baile funk que é a única fonte de lazer da comunidade. Isso que derrubou legal, bastante. E o funk ficou aí espremido uma boa época, até por que logo depois veio a era da tecnologia, a era do *compact disc*. Veio a música baiana que foi forte por um período no Rio e ainda acontece hoje nas suas micaretas, mas teve um período do Tchan e tantas outras coisas que o funk foi espremido e foi voltar só em 97,98 com a ascensão do Bonde do Tigrão quando o funk voltou à mídia.

Nos bailes, o poder das facções pode se expressar através das proibições de circulação dos moradores em favelas rivais ao comando da área a que pertencem. Desta forma alguns bailes acabam sendo “ muito fortes” porque funcionam como ponto de reunião de três ou quatro grandes favelas de mesma facção:

Tem quem fala, “eu sou Amigos dos Amigos” , tem gente que diz que não vai em área de alemão, e aí não vai no baile de outra área. Tem lugares que os jovens só vão em baile de Comando. Eu não me defino como de nenhuma facção. Se perguntar eu digo que moro em

lugar neutro, não vou me expor..Se o tráfico achar que é infiltrado pode sofrer sanções, o que o tráfico pode fazer é dizer “rala”. (morador São Carlos,freqüentador de bailes)

Ah, ir a um show na lona cultural? Poder, pode. D2⁴⁹ fez show lá. Eu fui. Eu e mais seis. E mesmo assim, pô, você fica :“Porra , e aí?” Aí o cara não vai, né. O menino sai da outra facção de noite. Vai atravessar uma outra facção pra curtir D2? Não vai, cara. Vai que estoura uma guerra ali, o cara pára ele e fala “Não te conheço, você é envolvido, vai morrer” (morador Vila do João)

Não existe democracia na cidade do Rio de Janeiro, você não pode ir a qualquer lugar, tem facção. Se você é do Comando Vermelho e vai em favela do ADA está com chances grandes de ser morto. O tráfico é ligado diretamente ao capitalismo, narco dólar.(morador da Rocinha)

O morador de uma comunidade sabe onde ele pode passar, onde ele pode ir. Acontece muito de uma pessoa que entrou numa comunidade diferente porque estava embriagada e errou o caminho, Vai em um evento no asfalto, se embriaga, entra no lugar errado, não consegue se explicar e morre lá dentro se embriaga e erra de direção. É um erro grande que não pode acontecer (morador do Morro do Alemão)

Por exemplo, aonde eu moro, os meninos não são proibidos de escutar as músicas dos MCs de outra facção. Não são proibidos. Eles podem escutar músicas de cara da Cidade de Deus, da Nova Holanda, só não pode escutar o Proibidão. Nem o que esses MCs fazem, mas as músicas dos caras pode tocar, não tem problema. (morador Vila do João)

A forma como as facções estão constituídas nas favelas pesquisadas, Na Rocinha e São Carlos, no Estácio, a facção Amigos dos Amigos, na Vila do João, nos últimos meses da pesquisa., a favela passou a ser disputada pela facção Terceiro Comando Puro (anteriormente era ocupada pela A.D.A), Acari (no momento das entrevistas, parte ocupada pela ADA, parte pelo TCP). Nesta pesquisa, todas as áreas que participaram da coleta de dados eram dominadas pelo tráfico, não existindo territórios dominados pela “policia mineira” nem territórios “pacificados” ou seja, ocupados pelos órgãos de segurança pública. A relação entre facção, território e baile, no momento de realização da pesquisa, entre 2006 e 2008, tem a marca (já que a configuração geopolítica destas facções e suas formas de atuação se alteraram bastante nas últimas décadas) da desconfiança, da crueldade nas execuções e da necessidade de explicitação do pertencimento. Conforme Farias (2008, p.181) tudo leva a crer que os jovens são mais propensos a considerar mais rigorosamente do que os mais velhos, certas ordens e proibições , como regras gerais e inflexíveis, que devem ser seguidas à risca por todos. A geração pós 90, indivíduos que têm hoje entre 13 e

⁴⁹ Artista popular no Rio de Janeiro, Marcelo D2.

19 anos, vive sob formas de comando instável, disputas por território. O baile neste sentido, desempenha semanalmente a reafirmação do poder instituído naquele território, Poder este que deve ser reconhecido não só pela capacidade da dádiva (MAUSS, [1923] 1974) mas principalmente pela possibilidade virtual da retaliação:

Eu acho que tem haver com demonstrar que você tem adeptos. E de que forma? É através do baile funk. Por exemplo, os meninos que saem daqui para um baile em outra comunidade que não seja do mesmo comando, correm risco de ser mortos e nem entrar ou sair e morrer. Cerceia o direito de ir e vir como se fosse, qualquer jovem que mora em comunidade hoje... Qualquer jovem se mora na Rocinha não poder ir na Maré, no Complexo do Alemão, mas gente, eu não sou bandido, eu não sou traficante. E a maioria do povo aqui não é. O que passa?"*Os meus jovens daqui não tem que sair para ir á outra comunidade, senão eu vou achar que eles estão tramando alguma coisa para trazer e vir tomar aqui, para tomar meu espaço aqui*" começa " não vou lá não porque é de Alemão". Aí de fato a cidade começa a ficar partida no muro do convívio. E por que? Porque os **meus adeptos** (que não são adeptos, são pessoas que não podem circular em outra comunidade porque pertencem a grupos rivais) não podem sair transitando por aí. Então acaba tendo esta **sensação** de que eles têm o poder. Então ele só pode sair daqui para uma comunidade de mesma facção mas mesmo assim depende, já ouvi falar de muitos jovens que saíram daqui foram para um baile que era mesma facção, chegaram lá e brigaram e foram cobrados, por que? "*ta levando problema*" acaba entrando numa coisa muita absurda no direito de ir e vir e com isso a juventude não pára para refletir e com isto o funk acaba sendo uma ferramenta a mais para distanciar do direito de ir e vir porque se você pegar a maioria das músicas é de apologia ou tráfico ou de uma perversidade completa em relação á mulher – coloca a mulher como a pior coisa que tem. Imagine uma criança que escuta isto o tempo todo, então é droga e sexualidade, então para a juventude gera um fascínio – pois ela está em um momento de explosão. Então para uns tem a droga e para quem quiser têm as armas, que representam o poder.

Este depoimento, colhido na segunda entrevista na Rocinha, apresenta uma série de elementos que servem para retomada e encadeamento das falas apresentadas até o momento: a) a importância do baile na sociabilidade dos territórios de favela, b) esta importância está para além da festa, perspectiva dissonante em relação a interpretações que se concentram mais no fenômeno interno ou seja, o evento do baile como sistema fechado, separado de outras determinações; c) a divisão da cidade por facções, que impossibilitam o trânsito, principalmente das gerações mais jovens; d) a ampliação da sensação de desconfiança entre os moradores e finalmente, e) a centralidade do baile na economia política, monetária e afetiva da favela.

Na cidade do Rio de Janeiro, principalmente a partir dos anos 2000, ocorreu a cristalização de percepções (opinião pública, mídia, órgãos de segurança pública) sobre a associação entre os bailes funk e práticas delitivas, principalmente aquelas relacionadas ao

tráfico de entorpecentes. Para a geração que nasce após 1990, o estigma qualificado sob o termo “funkeiro” será acessado, ao mesmo tempo em que o baile se constituiu como um evento de massas, reunindo a maioria dos jovens moradores de favela e parte de freqüentadores oriundos de outras áreas da cidade. Mas não é sobre todo o freqüentador de bailes que recairá a associação entre freqüência ao baile e pertencimento ao universo delitivo, criminoso. A exibição de determinados objetos (tênis, camisetas), de determinada cor de cabelo ou mesmo outras tantas características, inacessíveis aqueles externos ao território, (fora a polícia que opera com estas classificações), será decisiva na qualificação destes moradores como “funkeiros”. Certamente o mais importante destes atributos é o que identifica pertencimento territorial. E portanto, cabe analisar como estes pertencimentos serão explicitados, reafirmados ou instituídos a partir dos significados atribuídos ao baile nas favelas estudadas.

A dinâmica local das favelas, é sobretudo marcada pelo som, contínuo tanto das motos, como dos anunciantes de produtos de todo o tipo. As bancas de vendas de produtos piratas estão entre as mais regulares em todas as favelas pesquisadas. O movimento incessante de pessoas, motos e objetos, colabora na sensação relatada por um entrevistado: *“A gente fala como se o baile fosse em determinado momento, mas acho que o baile é só o ápice da história, pois vejo passarem no cotidiano, pessoas ouvindo a mesma música durante a semana, eles ouvem todo o dia esta música”*. Portanto, é importante ampliar a compreensão sobre o que representa o baile nesta tese: não é apenas um evento de consumo, prazeres, erotismo ou força. Além destes elementos todos, também um evento de produção de alianças, ganhos para economia informal, além da explicitação dos poderes constituídos naqueles territórios. Mas por que esta necessária demarcação?

Acho que um dos fatores principais foi a questão que as facções foram crescendo no Rio, a violência foi aumentando junto. Então você pegava o ginásio de Madureira, que era um baile, e Madureira era considerada o centro da Zona Norte, aonde passa tudo, e aí o baile que era de 7000, 8000 pessoas, pegava gente de tudo quanto era comunidade do Rio de Janeiro, de facções, de comunidades que eram comandadas por facções diferentes. Esse pra mim era o principal fator que eu enxergava de cara, um não aturava o outro, por que enquanto era a patotinha ainda, como eu falei nos bailes da década de 80: “Ah por que tem uma patotinha e tal”. Um dos engraçadinhos gostava de aparecer mais, você ainda conseguia conter.(Dj Claysoul)

Antes era porque era do lado A – “ah,você é do lado A, os moleque da pedra, lado b, moleques do largatixa” – agora não- agora é porque o cara é bandido. O que aconteceu é

que começou a morrer muita gente, alguns viraram bandidos e com o tempo, começou esta coisa de facção, de depois estas letras de apologia.

Ajuda muito, mas a gente não quer ajuda deles, é só chegar lá e conseguir quatro mil. Uma vez para ir a São Paulo, conseguimos dois mil. O time de futebol aqui é bancado por eles. Mac achamos contraditório. Por que aceitar se podemos correr atrás? Veja o time de futebol ai -10 anos bancados pelos caras e estão aí na mesma. Tudo que a gente tem é com suor, um parceiro aqui vendeu uma van para montar o estúdio e gravar o cd. Mas o show, do Ja Rule por exemplo, foi bancado por eles, como outras coisas na comunidade. Para o show “o homem” liberou cem mil. Eles gostam de incentivar a cultura. Cultura boa e cultura ruim. O evento, seja ele qual for na favela, traz público, despista, gera consumo

Não, eles agradecem e muito porque estamos salvando o filho dele, o irmão dele. No projeto rota de fuga entrevistei um parceiro meu, ele me disse que entrou para o movimento e sentia uma adrenalina na troca de tiros com a policia, mas que não queria esta vida para um irmão porque sabia que era cadeia ou morte.

As transformações no baile podem ser analisadas como indicadores das mudanças mais amplas que estavam ocorrendo nas favelas. A divisão que demarcava lado A, lado B, patota do Tuiuti ou do Jacaré foram apontadas como momento onde ainda era possível conter as galeras. A categoria território pode ser retomada como principio de diferenciação entre os freqüentadores de baile. O problema então não era a facção “mas a patotinha”, que segundo os entrevistados era “meio que uma gangue de rua americana, como uma gangue”.

Alteração dos conteúdos nas letras produzidas: do “ele era funkeiro mas era pai de família” ao “todo mundo é prostituto”, e “bota a cara para morrer”

A música está ali com o objetivo de incentivar os excessos, não é nenhuma recepção, nem autovalorização das pessoas ou educativa ou expressão do sentimento real das pessoas de um futuro decente, ela está ligada a decomposição das relações sociais (morador morro São Carlos)

No meio do baile pára tudo e o evangélico rola, tem gente que fecha os olhos, fico comovido, pára tudo. Tem momento para tudo. Só não vai ter o momento da batucada da macumba. Sabe por que é que não vai ter? Porque já rola, porque já rola o baile todo. O baile é macumba e entra o evangélico no meio para espiritualizar. Rola um funk que tem tudo, atabaque, é coisa de maluco (morador Costa Barros)...

Em uma longa entrevista com Claysoul, pioneiro na equipe Cach Box no Rio de Janeiro, após duas horas de registro sobre as mudanças no cenário dos bailes, concluímos que o funk é a “trilha sonora da cidade”. Esta informação fora confirmada pela hierarquização muitas vezes feita de forma espontânea em outras entrevistas. Como diziam os informantes, “primeiro é o funk, depois o forró e em terceiro lugar é o samba”. Entre o início dos festivais de rap que descobriram tantos artistas e o momento atual ocorreram mudanças. Na análise que será feita neste capítulo, as letras serão classificadas em primeiro lugar como uma forma de comunicação (mais do que momento de fruição estética). Não será analisada a base sobre a qual são feitas as rimas⁵⁰, nem uma avaliação que envolveria critérios como “pobreza” ou “riqueza” melódica ou de composição. A proposta de periodização para análise se justifica por alguns motivos: é uma divisão nativa que produz narrativas sobre mudanças mais amplas na favela, colabora na compreensão das relações entre produção de letras, mercado e Estado (sobretudo a polícia).

Definiremos a primeira fase levando em consideração letras cujo o conteúdo pode ser classificado como descritivo dos problemas vividos nas favelas. Na tentativa de fugir de classificações que normatizem estas produções, será mais interessante pensar esta apresentação como uma cartografia que não se pretende um guia nem um catálogo, mas que objetiva apontar algumas tendências que colaborem na interpretação sobre esta expressão na cidade.

Como forma de comunicação, podemos realizar esta análise em dois níveis. O primeiro comunica um conteúdo para dentro da favela, a partir da tematização de fatos e comportamentos tanto de moradores como não moradores. É o caso de letras que narram comportamentos reprováveis ou admiráveis dentro da comunidade. O segundo nível é constituído de uma comunicação que transcende o espaço da favela e dialoga com a cidade. Letras que descrevem o cotidiano destas populações, têm como principal consequência a geração de identificação, proporcionada nos bailes de comunidade. Nas entrevistas realizadas, as letras de música que exaltam o narcotráfico nos últimos cinco anos, não foram citadas como capazes de gerar a identificação de bailes que ocorriam na década de 90. De que forma estas mudanças ocorreram e como os artistas perceberam tais mudanças?

⁵⁰ embora a entrada da bateria 808 Volt Mix tenha representado uma ruptura importante. A questão é a separação entre o ritmo conhecido como miami bass e o funk anterior praticado por James Brown.

Cara, tem...O funk, ele tem passado por vários momentos, vários processos. Ele passou pelo funk melody, depois ele veio pro funk das montagens, que era aquelas montagens de galera, aquela coisa, é tinha os gritos de galera dentro das montagens, funk nacional. E aí depois ele começa, influência da Bahia, das musicas baianas e ele começa a também a entrar no campo da erotização. E ta até hoje, assim, na verdade tem piorado. Aí eu já, aí eu já começo a minha, o meu descontentamento, o meu desinteresse pelo funk. Pô, porque já não tem mais o melody, você já não canta, só grito, é... só é...Erotização precoce. Acaba influenciando meninos de 12 anos, este é o problema. Hoje o erotismo, na favela, supera o proibidão do tráfico, é o que mais toca.

A exposição acima é de um realizador de bailes, que viu o processo por dentro, enquanto questionava a mudanças e se afastava do padrão que se estabeleceu então. Mas e os freqüentadores como viram estas mudanças nas letras?

Hoje em dia é o lado mais corporal. O funk pornográfico é uma influencia de Miami e depois Miami se espelhou novamente. Tem lugares aí que tem funk e pornografia. Até porque o Rio de Janeiro é isto, é terra do funk e pornografia. ainda mais na favela – hoje em dia é apologia ao crime. hoje em dia não é para sair na porrada, é para matar mesmo. Nos anos 90 é que o funk veio com esta pressão que pô... e está aí até hoje. Baile? aqui na comunidade é o que mais tem, sexta, sábado e domingo. Muito mais que roda de samba? Até hoje firma um pagode aqui. sexta e sábado é funk e domingo – pagode- ninguém toca um cavaco. O funk vem sempre aparelhando e derrubando os outros ritmos. cada modalidade que vão inventando, não adianta competir com o funk que nunca vai ganhar, Olha São Paulo, conheci uma galera que disse que lá rola tudo que rola aqui. O Rio de Janeiro contagiou – as minas são iguais as daqui.

Com a vinda do baile para a favela, estas questões alteravam em muito a forma como as equipes atuavam nos clubes até a década de 90. Era o fim daquele modelo descrito no início do capítulo de um grupo de amigos, donos de aparelhos de som, que trabalhavam semanalmente em um clube. Produzindo uma festa aberta aos moradores da cidade. O evento de morte de Bizu na frente do clube Magnatas ganha importância por apontar as tendências que viriam a se confirmar uma década depois. Ao pedir que “não sujem o seu baile’ ele solicitava que aquele espaço fosse respeitado. Era o seu trabalho mas era também um dos raros espaços de lazer para moradores da zona norte da cidade. Quando estes compromissos são rompidos, duas novas forças se apresentam, de forma menos difusa que no momento anterior e mais decisivas para configuração do que conhecemos como universo funk na atualidade: o império das grandes equipes de som que conseguem sobreviver as exigências do Estado quanto aos itens necessários para a realização dos bailes e o tráfico, que tendo o baile dentro de seu território, estabelece relações de

proximidade. Acusar os realizadores de bailes de “associação com o tráfico” seria desconhecer este processo. É muito mais comum a explicação de ser o baile a única opção de lazer.

É importante frisar estas diferenças porque na associação entre tráfico e baile de comunidade, o estigma do favelado apoiador das facções é utilizado para toda a população residente. Ou seja, o simples fato de sua frequência aos bailes aparece como justificativa para intervenção estatal e fechamento dos bailes. As letras que fazem referência a problemas como discriminação, situação do morador de favela, enfrentamentos com a polícia serão agrupadas sob a denominação de “canções de manifesto”. Retomando o argumento do segundo capítulo desta tese, cabe desnaturalizar o estatuto que certas expressões musicais adquirem como mais legítimas formas de expressão popular. Assim como a bossa-nova, que realiza um rompimento radical como o período anterior, o funk indica importantes transformações sociais.

O fato é que devemos questionar o termo “música popular”. Popular para quem? É bastante plausível especular que na época de maior sucesso das canções de protesto dos anos 60, uma parte da população consumisse outros gêneros musicais, classificados à época como música brega. A pretensão de uma falar em nome do “povo”, de fazer música para o povo, expressa nas letras de artistas como Chico Buarque, Milton Nascimento e tantos outros, só pode ser analisada como tomada de posição político-estética destes artistas. Nos anos 70, por exemplo, com a tórrida soul music de Tim Maia, inaugura-se a fase de uma música mais dançante. É próprio da forma soul, o estabelecimento de uma nova conjunção música e letra, em que a musicalidade pulsante é acompanhada muitas vezes por músicas de teor *nonsense* [...]. Entretanto a despeito das diferenças poéticas e musicais que o soul music apresenta em relação a MPB, não se pode dizer que ela seja descomprometida com questões culturais ou políticas (NAVES, 2008).

As letras nacionais de funk, vindas de uma tradição na qual a batida soul norte-americana é dominante, tinham um endereço bastante circunscrito. E neste processo de constituição como um gênero entre outros, podemos pensar que suas pretensões não eram as mesmas expressas nas canções de protesto e forte cunho nacionalista agrupadas sob o rótulo de música popular brasileira. No entanto, não seria possível excluir outras formas de protesto e neste sentido, as letras dos primeiros registros de funk nacional instauram uma

visão da favela, registrada e neste momento, consumida por seus moradores e uma parcela ainda restrita da população.

A amostra escolhida para representar esta primeira fase, não é aleatória. Foi acessada nas próprias entrevistas para exemplificar a diferença entre as letras, e figura como base das rodas de funk-manifesto da Associação de Amigos do Funk que acaba de conseguir na Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro que o funk seja elevado ao status de movimento cultural. A grande importância deste movimento é instaurar uma ruptura entre produções atuais e a primeira fase. Há uma crítica sendo feita por artistas-ativistas deste movimento que defendem a recuperação de um funk que falasse dos problemas sociais, de diversão, de amor. Tanto as letras erotizadas como as letras que fazem apologia ao tráfico são criticadas dentro deste recente movimento que em pouco mais de um ano de existência, aglutinou importantes parcerias junto as Universidades, partidos políticos e parte de mídia. Entender esta disputa simbólica em relação às apropriações que tem sido feitas a partir do universo funk, exige a observação de alguns indicadores. A separação entre bailes de comunidade e bailes de clube é importante.

A ação de grandes equipes é distinta, pois possuem um número fixo de artistas, recursos de divulgação, programas de rádio, espaços fixos para realização dos bailes, sítios na Internet com agendas que programam os bailes a cada dia da semana, fotos de artistas, blogs, letras, vídeos, etc.... Estas são as equipes que na pesquisa da Fundação Getúlio Vargas faturam R\$ 10 milhões por mês no Estado do Rio de Janeiro. Toda esta estrutura difere dos bailes de comunidade. Mas a semelhança nos dois casos é o quão decisiva uma música pode se tornar ao virar um sucesso durante a execução no baile. É esta a esperança que artistas expressam na sua relação com o funk na comunidade. A erotização foi apontada como uma das principais mudanças na configuração do funk atual. Nas entrevistas na Rocinha, o mesmo ponto foi ressaltado:

No baile funk não existe dança. O que existe é o rebolado. Eu já dei aula. Então em algum momento tem que ter o rebolado. Mas por que eu perguntava. “ porque as mulheres gostam”. A música é pornográfica. Com certeza, por que? Bota a mão no joelho, abaixa, empina a bunda, o que é aquilo? Uma dança bonita? É claro que o homem gosta....Ajunta com a letra, “ vou botar vou botar não sei o que...” ajunta com a balinha que tem no morro, a balinha do ecstasy. Há muitos anos, música incentivando o sexo. Aí é isto, um monte de menininha, drogas, gravidez precoce, garoto sem pai.... a música toda está indo para este lado, inclusive a música americana, o hip-hop (alguns não todos) o que está acontecendo é uma grande desqualificação da mulher e do homem. Porque a valorização, acho que é uma dança, a luta pelos seus direitos, não o direito de mostrar a bunda, transar com 30

homens....Sou do tempo em que não podia fumar na frente de morador. Agora não, cara põe a toda altura “ Vou comer, vou botar na sua...” Se perguntar eles dizem “ só para zoar” nem os BANDIDOS aceitam, mas eles fazem em consentimento, fazem o baile para vender drogas. Se você perguntar ele diz que não gosta, mas que é o que vende.

Nesta pesquisa não há como dar respostas para a relação entre erotização e comportamento. Pode-se perceber que há uma linguagem corporal perpassada por signos de erotização, E que isto ocorre com boa parte dos moradores jovens de favela, principalmente as mulheres. O corpo, como relatado por uma das únicas entrevistadas, pode garantir alguns confortos, tanto na condição de “namorada de fé”, como de mãe. Contudo, seria preciso uma metodologia específica para aprender os impactos do baile no comportamento em relação à prática sexual. O fato, é que as letras podem retratar algumas situações vividas. Como no relato acima, há um “incentivo” à sexualização precoce. E em alguns relatos, bem como opiniões correntes, o termo muito acessado nas letras como “vai novinha” seria não só pornográfico como poderia ser enquadrado como pedofilia, uma vez que a referência feita nas letras é à meninas de 12 anos que iniciam sua vida sexual. O que deve ser demarcado é que estas produções não podem ser atribuídas a cultura de favela sem observar que sua amplificação só é exitosa na medida em que são distribuídas por grandes equipes de som, tocam nas rádios, nas quais os ouvintes são chamados a participar de promoções cantando o refrão.

O poder atual de distribuição deste conteúdo não está apenas na favela e novos grupos, duplas e artistas, se formam na entrada em grandes equipes, ao contrário dos Festivais de rap que produziram a primeira leva de letras mais inspiradas na realidade das comunidades. A análise de duas coletâneas, citadas durante o trabalho de campo e acessadas como exemplo das fronteiras entre a primeira fase a as posteriores, revela que nos festivais, é dominante a tônica da não violência, do amor, da descrição das comunidades como lugares de paz e bons bailes. Desta forma, uma letra exemplifica este período: “rap da Felicidade” de Cidinho e Doca::

Diversão hoje em dia não podemos nem pensar, Pois até lá no baile eles vem nós humilhar Ficar lá na praça que era tudo tão normal, Agora virou moda violência no local, Pessoas inocentes que não tem nada haver, Estão perdendo hoje o seu direito de viver, Nunca vi cartão postal que se destaque uma favela, Só vejo paisagem muito linda e muito bela, Quem vai pro exterior da favela senti saudade, O gringo vem aqui e não conhece a realidade, Vai pra zona sul pra conhecer água de coco, E pobre na favela vive passando sufoco, Trocaram

a presidência há uma nova esperança, Sofri na tempestade agora eu quero a bonança, O povo tem a força só precisa descobrir. Se lá eles não fazem nada faremos tudo daqui(Rap da Felicidade)

Nesta letra, a favela como coletividade é acionada e a letra descreve as diferenças que demarcam a vida no Rio de Janeiro, fazem uma conexão das relações locais com a política partidária, apostam nas possibilidades de mudanças mas enfatizam “ se eles lá não fazem nada, faremos tudo daqui”. Podemos pensar que este tempo de festivais é marcado não só pela reivindicação, mas também pela defesa do morador freqüentador de bailes como um trabalhador que tem direito a sua diversão semanal, junto aos amigos, mesmo com as péssimas condições oferecidas pelo transporte público (neste caso, os trens lotados). No “Endereço dos Bailes” da dupla Mc Leonardo e Mc Júnior. A letra destaca as virtudes de uma cidade e dá os endereços certos para freqüentadores do todo o Rio de Janeiro:

No Rio tem mulata e futebol, Cerveja, chopp gelado, muita praia e muito sol, é..Tem muito samba, Fla-Flu no Maracanã, Mas também tem muito funk rolando até de manhã Vamos juntar o mulão e botar o pé no baile Dj.. ê ê ah! Peço paz para agitar, Eu agora vou falar o que você quer escutar, Ê ê ê! Se liga que eu quero ver, O endereço dos bailes eu vou falar pra você. É que de sexta a domingo na Rocinha o morro enche de gatinha, Que vem pro baile curtir, Ouvindo charme, rap, melody ou montagem, É funk em cima, é funk embaixo, Que eu não sei pra onde ir O Vidigal também não fica de fora, Fim de semana rola um baile shock legal, A sexta-feira lá no Galo é, consagrada, A galera animada faz do baile um festival, Tem outro baile que a galera toda tremeÉ lá no baile do Leme lá no Morro do Chapéu, Tem na Tijuca um baile que é sem bagunça A galera fica maluca lá no Morro do Borel Ê ê ah! Peço paz para agitar, Eu agora vou falar o que você quer escutar, Ê ê ê! Se liga que eu quero ver, O endereço dos bailes eu vou falar pra você, Vem Clube Íris, vem Trindade, Pavunense, Vasquinho de Morro Agudo e o baile Holly Dance Pan de Pillar eu sei que a galera gosta, Signos, Nova Iguaçu, Apollo, Coelho da Rocha, é, Vem Mesquitão, Pavuna, Vila Rosário, Vem o Cassino Bangu e União de Vigário, Balanço de Lucas, Creib de Padre Miguel, Santa Cruz, Social Clube, vamos zoar pra dedéu.

Na letra “Rap do festival” de Duda e Taffarel, o tão freqüente pedido de paz é central como forma de terminar com brigas e violência nos bailes. a definição de “sangue bom” que é usada na letra, conclama todos a aproveitarem o momento da festa:

Funkeiro que eu sei vocês são sangue bom, Vem pro baile sentir disposição, Use suas forças pra, dançar um pancadão, Não pra arrumar tumulto no salão, Vamos todos fazer do mundo um lugar onde a paz e o amor possam reinar, brigar para que se é sem querer, quem é que vai nos proteger. Pare e pense um pouco mais, De violência que nunca mais, Massa funkeira, não me leve a mal, Vem com paz e amor curtir o festival, O festival daqui é muito bom, O festival é um jogo de emoção.

Reforçando o argumento de que a paz era uma tônica presente nas músicas que possibilitavam um engajamento próximo ao que ocorre no samba ou mesmo como pergunta resposta de torcidas organizadas, estes artistas marcam sua filiação territorial desde o nome escolhido, como no caso de Duda e William do Borel:

Se liga minha gente em o que nos vamos falar, é de um morro tão querido, e as letras vão abalar, lá no Borel amigo é união paz e amor, depois na comunidade vai dizer pra gente abalou, é o morro mais humilde do bairro Tijucao, por que meus amigos nos somos todos irmão, lá é como uma família é gente de montão, no morro e na favela só tem gente sangue bom, por que meus amigos nos somos todos irmãos, lá é como uma família, é gente de montão, no morro e na favela, só tem gente sangue bom.

As letras aqui apresentadas são uma amostra do argumento que estava na base da maioria das composições. Algumas delas eram simplesmente para pura diversão, incitando os freqüentadores a executar passos com partes do corpo como “jogar a cabeça para lá e para cá”. As coletâneas desta época, RAP BRASIL 1 e RAP BRASIL 2 trazem letras denominadas pelos seus autores, pelos ouvintes e por especialistas como de cunho social, românticas e para diversão “pura e simples”. As letras têm títulos que tematizam questões cotidianas e seus nomes traduzem isto. “Rap do Trem”, “!Rap da morena”, “Rap da Estrada da Posse”, “ Rap da Rocinha” são alguns exemplos do que era cantado. Origem dos compositores, formas de interação com seu lugar e com as demais favelas, apelo por comportamentos pacíficos, defesa de suas comunidades, defesa dos freqüentadores como cidadãos que tinham o direito da diversão. Como este cenário se altera? Mc Leonardo aponta para os festivais como uma forma sadia de realizar bailes na cidade:

Comecei com uma campanha não planejada para acabar com a violência nos bailes. Hoje não tem mais baile de corredor, todas as músicas pediam paz, na época dos concursos de rap, hoje não existe mais, os Racionais vieram de concurso, Claudinho e Bochecha vieram de concursos, este era um papel desempenhando pelas equipes de sim, a Furacão fazia concursos. Todas as equipes pequenas fizeram. Hoje a maioria das equipes está alugando seus equipamentos à Rômulo Costa e a Marlboro. E colocando o nome como se fosse Furacão 2000.

Para quem viveu este período realizando os bailes, as mudanças são demarcadas pela ida do baile para as favelas e conseqüente adensamento da ação das facções na cidade do Rio de Janeiro:

O objetivo desta discussão não é apresentar uma cronologia dos fatos como se estes pudessem ser constituídos de forma a conferir uma coerência histórica ao desenvolvimento do funk. Mas algumas alterações devem ser demarcadas para compreensão do argumento geral sobre as apropriações em relação aos artistas e as letras. No ano de 2001, é lançado pela gravadora Sony o único registro fonográfico de um grupo que teria ocupado o topo das principais rádios do país no verão: o Bonde do Tigrão. Das 14 faixas de seu único álbum, mais da metade era uma referência ao grande sucesso. A trajetória de muitos grupos desta época foi destacada no trabalho de campo:

O que o funkeiro tem? O funkeiro não, os donos de equipe, porque ele mesmo não faz nada, ele é um bucha, manipulado que é usado e depois jogado fora, como eu conheço tantos passando fome aí. Muitos viciados, outros numa sarjeta total. Todo dia tem um imbecil novo, isto você fecha os olhos, põe a mão no pote e tira. Você vê cada um e pensa: “ai meus Deus, pior não vai ser não” mas aparece. Os donos de equipe são inteligentes. O hip-hop não, tem uma força. Muitos dos artistas locais, não querem nem vir na nossa televisão local. Não querem a mídia. O que falta são pessoas bem intencionadas de dentro da cultura para valorizar a cultura. Daqui do Brasil, que não tem. Muitos que se apresentam, não são. (morador Rocinha, coordenador do Grupo Break Atitude Consciente Rocinha)

Mas como se encontra um mestre de cerimônias que possa fazer sucesso em uma gravadora ou em uma equipe?

Não...Você tem ,se você ficar um dia num baile funk, tem uma hora que o baile fica um saco, porque são trocentos MCs pra cantar e aí o cara abre espaço pros caras, né. Até porque é de interesse da equipe de som também. Saber o que o menino gravou, saber se é legal, se dá pra gravar ou não. Então, assim, “Com vocês agora MC Fulano, MC Cicrano, MC Beltrano”. Cada um com uma música que eu nunca ouvi, que ninguém nunca ouviu. Uma música que ele fez, tá lá. Tá lá no bolso dele. Que ele conseguiu lá, não sei como é que eles chamam, que ele conseguiu a batida não sei com quem, conseguiu gravar, aí sai ele joga. Ou então ele nem conseguiu, porque eles tem uma batida que eu esqueci o nome, que ele jogam tudo em cima daquela batida. Então a música, qualquer letra cabe naquela batida. E eles vão em cima daquela batida e apresentam.

A partir deste momento, o que se insinua na letra é uma relação marcada pelo erotismo e na qual a função da mulher é responder aos comandos masculinos com desenvoltura. a partir deste momento o padrão letra erotizada/coreografia de ida até o chão se tornará a tônica dos bailes que passam a ter um público cada vez maior, como no exemplo abaixo:

Tchutchuca, Treme o bumbum dando uma reboladinha, E vai descendo com o dedinho na boquinha, Agora sobe com a mão na cinturinha, Levante o pé dê uma rodadinha, E o pichadão que ta do seu lado, Ele ta te filmando ele quer ser seu namorado

Dá uma quebradinha, E sobe devagar, Se te bota maluquinha, Um tapinha eu vou te dar Porque, Dói, um tapinha não dói, Um tapinha não dói, Um tapinha não dói, Só um tapinha Em seu cabelo vou tocar, Sua bôca vou beijar, Tô visando tua bundinha, Maluquinho prá apertar (letra pertencente a Furacão 2000)

A relação com as gravadoras é apontada em geral, como uma relação de desconfiança, não apenas em um ou outro gênero.. Não são raros os processos envolvendo quebra de contrato e outros problemas relacionados á direitos autorais. No caso dos artistas no funk, (a maioria com primeiro grau incompleto e não raro com pais analfabetos), este problema ganha dimensões maiores e deve ser observado com atenção. Na medida em que se argumenta que há uma apropriação do ritmo funk pela industria fonográfica e depois pelas grandes equipes de som, devemos desvincular o endereçamento das atuais composições unicamente á favela, ou seja, o funk, embora tenha na favela seu público mais freqüente, não produz livremente suas letras e as coloca no mercado. É exatamente esta relação que se altera. E esta alteração não é apenas um desenvolvimento “natural” das formas de expressão nascidas na favela quais são as principais conseqüências destas transformações?

A primeira perda é a pluralidade. Quando você vê que só tem duas grandes equipes de som, você já vê que um movimento deste tamanho não poder ter só duas equipes de som. Já começa errado por aí. Tem que fazer um trabalho para revitalizar a vida de quem empregava muita gente no funk, que era a via dos donos de equipe. O que acontece? Eles tem de voltar a ser donos de sua própria equipe. O que acontece? As grandes compram o equipamento e colocam o nome delas e eles ficam agregados, mesmo já tendo nome, ficam assim por não ter poder econômico nem poder político, não podem usar de tráfico de influencias. Eles se juntam a quem tem poder. Eles passam a ser empregados. Ele já existe como equipe de som não precisava ficar assim.(MC, ROCINHA)

Se existe apropriação, de que forma ela ocorre? Principalmente em relação aos direitos autorais, a pesquisa com letras e artistas evidencia que discutir autoria na economia do funk é extremamente complicado. Não só porque como no samba, dar valor á uma música seja algo estranho ao universo dos seus autores mas principalmente pelos direitos de ganho sobre elas, assim que os contratos são assinados:

O Marlboro e o Rômulo sofreram muito na mão de gravadores, porque a gravadora te empregava e investia cem mil em você e queria um milhão, se você não tivesse disco de ouro, vendendo 1—mil cópias era mandado embora. Era maneira como a gravadora jogava pegava seus direitos todinhos e você ficava preso á elas por 10, 15 anos. Eles sofreram muito não mão das gravadoras,que não entendiam bem como é que o funk conseguia tocar tão bem na rádio sem participar daquele jogo das gravadoras depois venho a pirataria, montaram o selo e estão fazendo pior do que as gravadoras faziam. e até pior do que as gravadoras faziam porque os direitos de gente ficam sendo vitalícios dele, os contratos que assinei com Marlboro ficam sendo dele para resto da vida. Só ficam 2% para mim e 2% para meu irmão. Que é chamado contrato fonográfico. O editorial não, tenho 75% da minha obra e ele 25 % está normal. Agora o fonográfico tem que ser revistos todos. São 8 mil contratos que o Marlboro tem, são mais 8 mil na mão da Furacão. O tanto de música que estes caras tem. Eles dominam o mercado de maneira predatória. A favela compõe, a favela toca, a favela produz. A favela participa da questão do funk cultura. O funk negócio não. Deste ela fica fora. Na hora de tratar de negócio a favela fica fora. O governo tem que se chegar e descobrir o que está acontecendo, trabalhar pelo direito do cidadão- trabalhar por todo e qualquer movimento cultural. O direito autoral é algo tão bonito que é intransferível, o governo teria de dizer ao Marlboro, “olha isto não está certo”. Isso é Estado trabalhando em prol do direito do cidadão. O contrato fonográfico por lei eu tenho de 12 a 30% a negociar com eles. Que diferencia a edição do fonográfico? Edição é direito autoral do autor do direito fonográfico é de quem trabalhou para aquela música, então você vai dar 2% para o tecladistas, 15% para o violão. O funk não tem isso, o funk é um dj, lá um produtor que está lá que o Marlboro ganha dá 2% para mim, 2% para o meu irmão, fica com o resto e o dj nem aparece. Ele fica como produtor, assina embaixo, o rapaz que produziu nem entre, pega o dinheiro e não ganha se aquilo render. (MC Leonardo, Rocinha)

Na pesquisa realizada foram encontradas 144 letras sob propriedade de uma equipe de som, como se tivessem sido compostas por um único artista e 95 para a outra equipe. Ao pesquisar a história da composição de cada música é possível descobrir que foi escrita por um dos artistas que fazem parte destas equipes. Ao invés de nomes com referência ás favelas como no período dos Festivais, os nomes farão referência ao tipo performático que será produzido. O grupo “ Os Havaianos” terá sua coreografia, roupas especiais para apresentação, cabelos de determinada cor. Da mesma forma “Os Ousados”, “Os prostitutas”, “Os caçadores”, etc... Três destas letras serão apresentadas: “Pega o sabãozinho” do grupo Os Ousados, “Vem quicando” dos “Havaianos” e “Joga o Bumbum para o alto” dos “Caçadores” Não é necessário insistir em muitos exemplos pois este padrão de composição se aplica a praticamente todos os grupos:

Vem que vem com o Arrasta ela, Passa, passa e esfrega nela!! Vem que vem com o Arrasta ela, Passa, passa e esfrega nela!! Pega o Sabãozinho.. Passa, passa e esfrega nela!! Vem mulher, vem rebolando..No asfalto ou na favela, este é o cotidiano, ela desce, ela sobe, ela desce ela sobe, vem mulher vem rebolando, vem que vem com arrasta ela.

Mina cheia de marra de bam, Se eu te pego eu te escangalho!, Na hora do prazer sou eu que faço o trabalho, Fica cheia de caozada, Falando que eu sou de bobeira, Mas lá no cativoiro, Sou eu que pego à noite inteira, Vem que vem que vem quicando, No colo dos Hawaianos Agora a história mudou, Quero que você se toca, Vem novinha, safadinha, Quicando quicando

Oi vem descendo na viela ,que hoje o baile eh no asfalto, pra chamar minha atenção, ela não precisa de palco, Já ta toda molhadinha , doida pra descer do salto, quando o DJ solta o ponto, ela joga o bumbum pro alto.

Foram analisadas mais de 60 letras que podem ser enquadradas neste formato de “bondes”, duplas e cantores ou cantoras individuais que se apresentam em grandes equipes. Tanto o conteúdo como a performance dos grupos (que hoje podem ser vistos em canais da web), não apresentam grandes alterações. nas letras ou nas coreografias realizadas. Não será discutida a qualidade destas composições a partir de qualificações sobre gosto, “riqueza/ pobreza musical”, pornografia e outros termos que têm sido empregados na classificação do gênero⁵¹. Do ponto de vista sociológico é preciso fugir da reprodução classificatória e perceber que discursos como o da Secretária de Educação, tornam o fenômeno mais complexo. As apropriações realizadas a partir do funk exigem a superação de binarismos como “medo e prazer”, “crime e educação” ou mesmo sua definição mais usual como “cultura de favela”. Mais proveitoso que realizar uma discussão sobre rebaixamento da cultura negra na cidade do Rio de Janeiro, é perceber que este mercado praticamente informal, alterou os padrões culturais urbanos. Ou seja, as grandes equipes reconfiguraram as práticas de consumo, criaram de fato um mercado consumidor de festas e produtos. E nas favelas existem centenas de mestres de cerimônia que esperam a oportunidade de engajar-se em uma grande equipe e estourar um sucesso. Podem escrever letras para compor uma música mais “sensual” (letras que descrevem e coreografam o ato sexual), ou uma música de protesto. Praticamente todos os artistas lidam com estas possibilidades. Então não podemos falar de uma essência erótica ou criminosa no mundo funk. Mas se não existe, trata-se apenas de um negócio? Talvez nem isto, pois na racionalidade inerente ao sistema capitalista, a gestão de um “negócio” pode ser aplicada às grandes equipes de som. Mas no caso de artistas com pouco reconhecimento, estas formas de atuação significam uma possibilidade muitas vezes aventureira de

⁵¹ O fato de a secretária de educação do Estado do Rio de Janeiro declarou em audiência pública na ALERJ que pretende utilizar o funk como recurso pedagógico, mostra que estas classificações referentes a gosto estético apenas reproduziriam visões já correntes no cotidiano

sobrevivência, diversão e fama. Existe um mercado do funk. Concentrado nos grandes clubes. E há um outro público, residente nas favelas que aguarda sua hora de tocar no baile, tocar um funk erótico, normal ou um proibidão. As versões são feitas para cada letra e podem circular por vários canais além do baile: .

Você pega esse menino que ele escreve lá. Eu posso levar de manhã, que é quando tem mais concentração no campo de futebol, que é quando tem o futebol dos meninos. A gente pega um equipamento de som lá, um carro, e botar a música do cara, todos os meninos cantam e gostam , e pedem pra repetir, cantam a música toda ou quase toda a letra. E a música é proibida. É uma música que fala que o cara da favela é bom. Como é que o cara é bom, é um cara que suja a rua da favela de sangue? Que mata, que vive armado, que é violento. Como é que esse cara é bom? "Ele é a favor da comunidade". Que comunidade que ele é a favor? Ele é a favor da comunidade dele. Essa comunidade só é boa pra ele quando der lucro pra ele. E esses caras. Eu não acredito que ele faça isso por amor e pelo sentimento de amizade que ele tem com aqueles caras ali. Na verdade ele consegue um bom relacionamento com o tráfico, ganha grana. Ele não vai estar um baile todo final de semana de graça. E muitas vezes, às vezes consegue fazer uma outra versão pra essas músicas e gravar numa Furacão 2000 da vida. E a Furacão 2000 precisa desses caras também, pra entrar na favela. Não adianta querer dizer pra você que a furacão 2000 vai chegar lá na favela, vai fazer um baile e vai tocar a noite toda funk melody. Vai tocar o que você escuta na Big Mix. Isso é mentira. Vai tocar isso aí no primeiro horário, de 11 a meia noite. De meia noite pra baixo é só funk proibido, é só funk erótico. E quem canta o funk proibido? Quem canta o funk erótico? Aí precisa desse cara. (morador Vila do João)

O problema com classificações sobre práticas culturais é a tendência ao congelamento de identidades fluídas dentro de explicações holísticas sobre o que fazem os indivíduos, no caso dos jovens moradores da favela. Como minimizar o poder das equipes de som e gravadoras (e também do tráfico) na composição da atual cultura urbana no Rio de Janeiro? Principalmente nos caso das equipes de som, influência que pode ser facilmente detectável através de sua presença nas grandes rádios, canais de televisão, equipamentos, aluguel de equipamentos e produtos derivados de sua produção, tanto fonográficos como em vídeo. E no caso das facções, na realização de bailes, produção de registros de letras, classificadas como “proibidões”. E como são consumidos dentro da favela?

Por exemplo... Teve um tempo que eu queria escrever sobre funk, eu fiquei muito impressionado com as músicas proibidas lá da Vila do João. Aí eu perguntei pros meninos: “Onde é que vocês compram esse CD? Vocês gravam isso onde? Porque não toca na rádio...” “Ah, a gente compra no baile.” E toda vez que eu ia no baile procurar tinha acabado. Até que um dia eu consegui comprar numa barraquinha, num camelô lá da favela.

Mas como este comércio se realizava?

Mas eles não ganham muita grana porque os caras reproduzem e já vendem, e eles não têm esse controle, de todas as barraquinhas que vendem. Ele pode ter a barraquinha dele lá que venda ou, dependendo da relação dele com o tráfico, ele pode até pedir autorização pra proibir que outras barracas vendam o produto dele. Isso pode acontecer. Mas normalmente ele, o cara vive de quê, na verdade? Ele faz um trabalho pra uma facção, que é um trabalho interessante pra facção, essa coisa de você, é, que é um glamour em volta da violência "A violência não é tão ruim, é legal". Você também faz com que o chefe do tráfico seja exaltado, respeitado. E faz com que os meninos se espelhem nesses caras. Você cria, na verdade, um exército de reserva. Hoje morre 5, mas amanhã tem 10 com disposição querendo entrar e viver esse glamour, né. E os caras, na verdade prestam o serviço...(morador Vila do João)

Os ganhos com estas letras são bastante variáveis para seus compositores

As pessoas não ganham dinheiro com isto. Tem amigos da minha mãe, do meu irmão, não ganham dinheiro com isto. Tem alguém que tem como remixar, o faz e isto toca no próprio baile. Este baile normalmente é de uma equipe grande mas nem sempre. No baile tem o momento mais local, destes. E tem o momento dos outros. Para mim hoje o funk virou mercado não é resistência de nada – porque virar mercado tira o caráter da resistência e vira consumo. Não que eu desconsidere, mas acho que ele deixa de falar da realidade para falar do estereótipo do presidiário por exemplo. Ao invés de falar do lugar para o lugar, ele fala de outro lugar sobre o que é a favela. (morador morro dos Macacos)

E quais são as pretensões destes “funkeiros” em relação a sua carreira?

Pretendem fazer sucesso. Sei lá. Pô, cara, isso aí é foda. Tem trocentos grupos, tem meninos lá que eu converso, que a gente conhece, que jogam bola com a gente e gravaram agora DVD da Furacão 2000. Tudo lá fodido. Gravaram uma música horrível, que eu acho horrível, que nem na favela toca direito. Tão lá. Como é que é o nome do grupo? Deixa eu tentar lembrar, Havaianos, não, Prostitutos não, ah, Os Arrasadores. E outro dia eu tava jogando basquete lá na favela e chegou pra jogar um menino daquela dupla Naldo e Lula. Quer dizer, os caras continuam lá na favela. Provavelmente porque não ganha muita grana.

Qual era o circuito de apresentações, além das grandes equipes?

Ih, deve ter umas duzentas equipes funcionando. Que tem grana pra colocar música na rádio e na TV, a gente tem o que...People's, Espião, A da Verônica Costa, que agora é Via Show Digital, Furacão 2000, a Big Mix, que é do Marlboro, e alguma, uma, duas que eu posso ter esquecido aí. Mas se você for na Vila do João, tem baile que é “Dragão Bolado”, se você for na Nova Holanda, tem baile com o “Boladão não sei o quê”, se você for na favela tal...Todas as favelas têm baile final de semana. Quase todas. Quando a polícia deixa, é claro.

A economia dos bailes movimenta um comércio local de barraquinhas com todo tipo de produtos, além de quantias pagas para sua realização. Mesmo com autorização, grandes equipes precisam de negociações locais para realização dos bailes:

Não tem disposição? Não paga porque hoje já deve estar cansada de pagar, então hoje consegue autorização. As pessoas têm contato com o Legislativo, os caras têm contato com o Judiciário, o Rômulo não se candidata e não apóia os outros candidatos à toa. O cara não é burro. O cara tem o apoio de Fulano, Cicrano, Beltrano. Facilita a entrada dele na favela. Agora, é um mar de dinheiro. Só que isso não é nada declarado. Sem falar da influência na economia da favela também, porque muita gente ganha grana trabalhando dentro do baile, ou fora do baile. Bota a barraquinha lá disso, daquilo outro...

O pai de família local que está preocupado em juntar uma economia ele faz isto. Eles reciclam latinha e alguns arranjam um sustento com isto. É o pai de família, é o cara que está desempregado, todo mundo ganha com aquilo, todo mundo tira proveito daquilo, é uma carrocinha de cachorro-quente, de milho. Mesmo discordando da letra, ele fica no espaço, vai senhora, vai mãe de família, senhora de 50 anos, vai vender uma coisinha, não são surdas, vai até crente. É uma forma de renda, ajuda muita gente. Sempre falta dinheiro no final do mês. Sempre tem alguma estratégia para isto, muita gente que conseguiu renda dentro da comunidade, juntando e administrando isto. Você vê casa de moradores que você entra na casa, tem tudo, com um salário. Tem gente que bebia cerveja e já amassava a latinha. A gente está num batizado, numa festa e o cara disse “olha, junta a latinha para mim” (morador Complexo do Alemão)

Existe um movimento que diz que o baile ajuda o tráfico a vender mais, mas na verdade, ele vende 5% a mais, o que não justifica. O comerciante do Amarelinho que vende uma caixa de cerveja por dia, em dia de baile, vende 20 caixas. O cara ganha muito mais do que o tráfico. O cara vende cerveja para Skol, Põe camiseta e tudo, as grandes cervejarias não pagam nada pelo marketing direto que o funk faz. Se não tivesse o baile venderia muito menos cerveja, estamos vendo se conseguimos que as cervejarias paguem uns 10% do que lucram. As que oferecem são aquelas que ninguém bebe...não dá para fechar monopólio com estas Bavária e Cintra.(morador de Acari)

Tem muito movimento – das atividades culturais gera isto , a favela bebe muito e comem muito – veja hoje, em muitas lajes, tem pessoal fazendo churrasco e bebendo. A minha preocupação é ver garotas de 12 anos as duas da manhã totalmente bêbadas,tomaram 10 latas de ice. quem não vai para o baile é o pessoal que está na igreja ou a galera que curte reggae, mas mesmo assim dá uma fugida pois não tem outra coisa para fazer (morador de Acari)

Se você vem na sexta ou sábado verá que tem barracas vendendo cerveja e comida o tempo todo. gera para todos,coloca-se quem quer. tem diversos produtos” tem de tudo” com isto você vê como se consome, no outro dia não dá para enxergar a rua. Para você ter idéia de quanta cerveja se vende, pára um caminhão . Fica cheio de barracas a um real,a lata. Com isto também já tem quem está lá dentro catando latinha. por menos que seja,gera renda. Temos os grandes shows, temos o baile semanal, temos bailes de sexta á domingo. tem o baile do emoções , do Varandão, tem os de menor porte e gera recurso para os restaurantes locais.(morador da Rocinha)

São estas formas de venda e circulação que impossibilitam que se explique o fenômeno “funk” como produto da indústria cultural. O que de fato existe e merece estudos é a atual configuração de equipes de som que ao produzirem entretenimento para grandes platéias, adquire uma configuração “industrial” do ponto de vista da reprodução de

produtos, artistas e principalmente temas explorados, tendências, A hipersexualização está presente no mercado fonográfico internacional e não pode ser tomada como indicador de qualquer especificidade sobre “cultura de favela”. Nas entrevistas realizadas a percepção de certa “vulgarização” da mulher foi apontada com frequência como um dos problemas atuais das letras e das coreografias:

Tem muita gravadora independente. Você não vai ver EMI ODEON, Warner...Você não vai ver na grande mídia, mas você tem esta galera, quem produzia os CDS? Era Furacão 2000, e os bailes eram para lançar alguém. É a maior produtora de lançamentos. Ele gera muitas divisas. Por que?Ele produz, com dois equipamentos, com isto você já tem uma mini produtora, O negócio é jogar no baile. Pegou?Já era. Balançar a bunda, não é porque ela canta, é porque ela mostra. É uma questão que tem haver com alguma ascensão, as mulheres também querem aproveitar. Em uma situação tão desigual de vida,aparece como opção...A única opção é isto mesmo, é ganhar sobre isto.(Dj, Rocinha)

Agora, o funk em si, ele começou a despir a mulher, despir a hipocrisia da sociedade também, por que tô cansado de ver no Carnaval um monte de mulher pelada, um monte de coisa, tô cansado de ouvir o hip-hop gringo do Snoopy-Dog falar do “a big butt” e o funk carioca faz a mesma coisa, entendeu? Eu não sei até onde isso é bom ou ruim, por que eu acho que é uma questão também de cultura, mais uma questão social.(DJ Claysoul)

Na minha visão nem tudo que eles dizem que é proibidão é. Na minha visão não vai ser nunca proibidão o que o camarada relata que ele está vendo.Por mais que o que ele está relatando seja crime Muda a realidade do rapaz. (MC Leonardo)

Alguns podem até me criticar por isto, mas as gravadoras querem artistas para serem controlados e no rap ela não vai encontrar isto. Muitas vezes nas gravadoras eles querem mudar até o conteúdo, você apresenta o conteúdo fechado e eles querem mudar isto. Dificilmente um artista de rap vai aceitar isto. Por isso eles não procuram os artistas de rap, um dos motivo é que não gera dinheiro e eles querem ganhar muito dinheiro, outro porque eles podem fazer para ganhar muito dinheiro, mas aí vão querer controlar e na rap não vão encontrar isto, são pessoas mais informadas, algumas com escolaridade superior até maior que outros estilos musicais. Falo por experiência, não sei se você lembra de um grupo chamado “Força do Rap” entre 1994 e 1996 foi de maior sucesso no Rio de Janeiro, televisão, programa da Xuxa, rede Globo estas coisas todas, foi um dos pioneiros. Este grupo existe até hoje só que com cinco integrantes, um saiu está fazendo solo e outro morreu, foi assassinado pela polícia, não é o caso agora. E eu vi isto de perto porque eu controlava as coisas deles, eles me chamaram, e como eles tinham pouco estudo, pouca cultura, eles não entendiam de nada, se negô chamasse “vamos fazer um show em tal lugar”, eles não sabiam valores, muitas vezes eles eram lesados por empresários de funk, eles assinaram contrato com a EMI, uma gravadora grande, onde o contrato foi bom só para a gravadora e até hoje todos vivem dentro da favela, o disco deles em 95 foi um dos mais vendidos, saiu em cd e vinil, mas era mais vendido em vinil, entrava no escritório da gravadora tinha lá o disco de ouro, mas para eles não vinha nada. Isso é uma prova concreta, eu vivi isto, eu vi isto (músico, Acari)

Em uma entrevista logo após o documentário “Sou Feia mas to na moda” uma das protagonistas revela que desejaria cantar letras românticas. Contudo o que a sustentava naquele momento era a Rap da Injeção (que executava com uma timidez visível):

Quando eu vô ao médico, sinto uma dor, Quer me dar injeção, olha o papo do doutor!
Injeção dói quando fura, Arranha quando entra, Doutor assim não dá minha poupança não agüenta!
Tá ardendo mais ta agüentando, arranhando mais ta agüentando.

Na divisão do trabalho no mercado funk, as letras cantadas por mulheres seguem padrões muito semelhantes aos grupos masculinos atuais. Desta forma, tanto cantoras solo como Tati Quebra Barraco como grupos, apresentam o conteúdo de letras relacionadas á práticas sexuais, traições, desmoralização masculina frente a postura “decidida” das mulheres. A diferença é que com raras exceções, o corpo é mais central durante as apresentações. Há uma observação interessante sobre cor no caso das mulheres. enquanto profissionais do sexo masculino são não brancos na maioria das vezes, no caso feminino, podemos observar um padrão: poucas são as mulheres que poderiam ser identificadas como exibindo orgulho étnico negro. O que em música como demarcação identitária tem um grande apelo na formação de nichos de mercado e platéias. No momento atual, a configuração é outra: cabelos geralmente compridos, lisos (naturais ou não), peles bronzeadas. Este padrão se aplica a maior parte das mulheres que participam do universo funk. Serão apresentadas apenas três trechos de letras, uma amostra do padrão produzido:

Então, discutir, Motel com hidromassagem, Tirar onda para elas é viver de sacanagem, O gatinho até gosta, mas tu sabe como é... mas se ele paga o motel, ela faz o que eles quer, Então de quatro, de lado, na tcheca e na boquinha, Depois vem pra favela, toda fresquinha e assadinha. (Tati Quebra-Barraco)

Eu vou pro baile, eu vou pro baile, de sainha, Agora eu sou solteira e ninguém vai me segurar, Daquele jeito, De, de sainha, Daquele jeito, Eu vou pro baile procurar o meu negão, Vou subir no palco ao som do tamborzão, Sou cachorrone mesmo, E late que eu vou passar, Agora eu sou solteira e ninguém vai me segurar, (Gaiola das Popozudas).

Sai pra lá garoto, que eu não quero compromisso, sou da pista, sou da night, amo muito tudo isso com um aqui, beijo dali, eu amo muito tudo isso, e eu não quero compromisso. (As danadinhas)

Nesta tese, defendo o argumento de que aquilo que intelectuais, cineastas e simpatizantes do funk erotizado têm visto como uma libertação feminina, poderia ao contrário apontar para o engajamento dentro de tendências mais amplas que têm se

consolidado no mercado fonográfico nacional. Os ganhos a partir deste engajamento podem ser sobretudo financeiros. Mas também simbólicos se levarmos em consideração os acessos que são facilitados através da entrada em um circuito que tem no funk a principal forma de diversão. Um certo grau de reconhecimento pode render além de convites para importantes festas, convites para programas televisivos, revistas, animação de eventos, etc. Onde esta opinião especializada que produz textos, obras e discussões para entender o mundo funk, vê atitude de vanguarda, creio que existe uma poderosa sensibilidade para “navegar” dentro de parâmetros estabelecidos em uma (sub)indústria fonográfica. Capaz de transcender o espaço suburbano, favelado e pobre e entrar em circuitos de consumo que passam a produzir uma justificativa estética para o funk. Sendo a palavra “vanguarda” a mais utilizada para realizar esta operação de incorporação do “feio, sujo exótico, hipersexualizado”. Esta observação pôde ser comprovada nas falas que expressavam a questão nos seguintes termos: “Se tocar no celular do Ronaldo (jogador), ficou famoso como fenômeno internacional. A idéia de que você pode estourar em algum momento, a mídia trabalha muito isto” Em entrevista à uma revista de grande circulação, o maior expoente deste processo de estetização do funk, Tati Quebra Barraco teria dito “Sou só uma mulher burra tentando ganhar seu dinheiro”. Suas declarações são apropriadas e ressignificadas como parte deste circuito que transforma a favela em um lugar de vanguarda multicultural, representada como ícone de uma “hiper” modernidade que é capaz de fundir tecnologia, exposição de uma sensualidade escancarada e desconcertante, pobreza, armas, crime e drogas. Nestas representações a favela torna-se um lócus de circulação onde a tradição é contraposta ao moderno, lugar de experimentações e inovações. Conhecer as favelas cariocas e o som produzido, é uma constante no circuito internacional de produção musical. Esta reserva de letras, coreografias, ousadias, corpos e possibilidades, alavanca o circuito local e nacional. É possível supor que esta compreensão é compartilhada nos locais onde estas letras são feitas:

O funk, na verdade, além de refletir o contexto social, cultural da comunidade, ele também atende uma exigência de mercado. Atende a uma exigência de mercado, porque tá na moda, é o que tá dando dinheiro. É o que os empresários querem, é o que as equipes tocam. É o que executam. A música toca. Se você exercer muito, fizer um poder de mídia, de produtor, de empresário, dizer assim: "Eu quero, agora só vou tocar e vou gravar funk que fale de questões políticas e funk que fale de amor, de problema existencial, mas sem pornô, sem ser... e aí a garotada vai começar a produzir. É, atende a uma demanda. Atende a uma

demanda. E isso aí é, você pega aí, por exemplo, os caras que mandam hoje no funk. O Marlboro, o Rômulo Costa. Os caras têm assim, os caras têm...O Marlboro tem 6 mil músicas, mais de 6 mil músicas. E o garoto vai lá, dá um CD pra ele, ele pega e...Mas hoje de repente ali, naquele meio de 6 mil tem, sei lá, 100-200 músicas que falam de problema social. Mas pra eles é o que é no momento. Tem que tocar pornô, tem que tocar...Então ele tem o contrato com esses garotos, detém o direito. Não deixa que os garotos toquem e também não toca. Se algum lugar estourar um sucesso pornô, ou falando em questão social, do funk, aí ele começa a botar pra fora. (morador Acari)

Esta reflexão sobre o mercado é feita pelos próprios artistas locais que sabem dos problemas para emplacar um trabalho fora do grande esquema operado por gravadoras e rádios. O pagamento de “jabás” para tocar em grandes rádios é de conhecimento público e pouco pode ser feito para furar este bloqueio. O que tem como consequência que muitos tenham uma carreira bastante flexível, produzindo um tipo de letra para o mercado (equipes de som) uma versão da mesma letra para o tráfico (proibidos) e ainda há uma possibilidade de compor uma voltada para o estilo “hip-hop” considerada mais crítica. O ganho maior costuma vir daquelas que emplacam nos bailes e portanto esta é a relação mais permanente para manutenção de suas carreiras, O fato é que no universo do funk, os contratos seguem outro padrão, nem sempre favorável ao compositor:

Certa vez ouvi que o funk tem uma maneira diferente de trabalhar. Um produtor disse que não tem como trabalhar direito, na lei. “Trabalho fora de lei e se dane o resto” a maneira como se trabalha o funk hoje tem que acabar. Você tem que informar as pessoas sobre o que elas estão assinando, Então traz a mãe, tem que levar o pai aqui, pode ler o contrato. A pessoa chega e diz” Pó, fazer o que? É o grande cara que está ali, é o pai moreno que está ali” Os garotos assinam e vão embora. Eles não tem responsabilidade nenhuma sobre aquela obra mas o que você fizer vai ser 96% dele. Tem materiais de vídeo que usam a apresentação do garoto e não pagam nada, nem um real nem o carro para tirar o moleque de casa e levar para lá nem isto. Mas eles acham que aparecer no DVD X ou Y é promoção, que vão ficar ricos, mas poucos ganham, a maioria não ganha quase nada. (MC Leonardo).

Para concluir esta questão, podemos ver na relação constituída entre moradores de favela que trabalham direta ou indiretamente ligados ao funk e mercado, uma possibilidade de ganhos não só econômicos mas simbólicos, como afirmado nos parágrafos anteriores. A localização da favela como lugar privilegiado da produção cultural urbana, não pode ser pensada sem a percepção do papel desempenhado por esta (sub)indústria que são as equipes de som. Por sua capacidade de amplificar e intensificar um número limitado de temas. A percepção de que na música se reproduzem as formas de viver dos favelados, corrente em

muitas discussões sobre o tema, congela comportamentos e colabora no processo de estigmatização.

Sim, sim, cara. Esses caras prestam um péssimo serviço pra favela né? Mostram o que a favela tem de pior. Não é à toa que hoje que os caras usam do funk, ganham dinheiro com isso, com o funk erotizado, com funk proibido, mas poucos assumem publicamente que escutam esse tipo de funk, que tocam em suas casas... Mas na madrugada, nas casas de shows toca, em festas particulares sempre toca. Esses caras que pensam que ganham alguma grana com funk erotizado, acabam prestando péssimo serviço porque acabam fortalecendo aquela coisa do estereótipo da favela. Que favela é local onde falta cultura, falta informação, falta isso, falta aquilo outro. “Olha o tipo de música que o cara faz, olha o que é cultura pra eles, olha o que é informação”. É muito ruim. Por outro lado também fortalece isso dentro da favela porque não toca proibidão nesses programas de TV, não toca as músicas erotizadas. Assim, da forma pura como toca na favela. Toca na rádio e toca nos programas de TV, mas de forma, assim, que , com uma capa né. Fala da bunda, fala não sei de quê de uma forma bem sutil, fala o que você percebe. Mas não é aberto, não é claro. Na favela não. Na favela eles meio que se liberam, se liberam e isso tem uma influência direta na vida do menino, né, nas relações dentro da favela. Aí você vai ver a menina lá de 12 anos com um shortinho curto, com uma saia curta (morador Maré)

A produção de letras para as facções criminosas do Rêo de Janeiro, denominadas “proibições” compartilha alguns princípios de constituição com um mercado maior de circulação. Além da exaltação presente nas letras, estas composições são um registro documental das formas de comunicação entre integrantes de facções, recados para rivais, para policiais, para moradores. Proibido tanto pode ser um conteúdo que mencione o tráfico, armas, como pode apresentar um conteúdo sexual muito explícito. As vezes, as demarcações não são tão nítidas e uma das conseqüências mais visíveis é a correlação feita pelos órgãos de segurança pública entre baile funk e crime. A letra que será apresentada tem todas as principais referências do tipo de funk classificado como “proibido”: referência as facções, ao tipo de droga comercializada, palavrões, lemas empregados para distinção de facções entre si, nomes de outras áreas, rivais ou não, elementos religiosos, Uma das expressões comuns nestas letras que costumam ser bem maiores que as mais erotizadas é que estas estão “mandando a realidade”, descrevendo o que está acontecendo, mas ao mesmo tempo, mandando um recado, uma mensagem sobre algumas posturas que devem ser observadas (são louváveis ou reprováveis, podem exaltar a força de uma facção ou relatar como um traidor morreu lentamente no “latão”):

A lóló da fazendinha mano puta que pariu ,o menor deu um puxão e deu paralisia infantil, mano puta que pariu,demoro mano michel..é fé em Deus neguinho, é nós que ta neguinho,

to chegando e dando o papo mandando a realidade, o bonde dos metralha não quer ser celebridade, não quer capa de revista, nem tv e nem jornal, se veio tirar foto viado vai passar mal, nosso bonde sem neurose paz ,justiça e liberdade, nós só quer o malote pra ajudar nossa irmandade, sem neurose fé em Deus neguinho é nós que é cria, nós só quer o dinheiro pra ajudar nossa família, sou o MC FRANK pronto pra mandar na hora, só quero ir pra casa ver minha filha e minha senhora, não sou o Marcio Garcia nem o Fábio Assunção, não quero ir pra globo e nem passa no Faustão, neguinho tu se liga paz justiça e liberdade, só quero meu dinheiro e um pouco de privacidade, é paz ,justiça e liberdade, é paz ,justiça e liberdade, é nós que tá,é nós que tá,neguinho é nós que ta, se liga no papo ve se para de gracinha

Grota e Brasília, bonde da Fazendinha, Chatuba e Jacaré vo mandar no sapatinho, morro do Amor e no morro do Manguinho e Árvore Seca e Barto, alô Vigario Geral, Mineira, Providência, Faleti bonde do mal..eu vo te dar um papo só tem mano guerreiro, é só tem braço guerreiro..é no comando vermelho, deixa de K.O e ve se para de gracinha, o bonde ta preparado pra tomar logo a Rocinha..papum toma Rocinha, papum toma Rocinha..é o bonde do Dudu fé em Deus é o bonde do Dudu -é fé em Deus, é fé em Deus, pra meus irmãs metralhas meu bonde ta pesadão com meu AK cromado mano, na contenção,é tiro pra caralho to boladão (Loló da Fazendinha, MC Frank)

E se tu quer conquista e dignidade, também corremos pela paz, justiça e liberdade, meu povo tá querendo é honestidade, huumm, não entendeu, não entendeu, o bonde aqui é fé em deus, os manos tão bolados, e são filhos seus, pedimos proteção para mãe protetora, que livrei-nos dos tiros de metralhadora, e peço para os meus amigos de verdade, que não esculachem as comunidades, lembro lá do tempo, ve se não se esquece, o tempo dos carecas lá da PPS, o tempo do Biriba, Palha e Bebe, Julio, Nandinho, Vado, Juninho proceder os pipa muito louco do nego Cicinho, eu lá no plano 2 sentado nos banquinhos, eu era criança e nem tinha maldade, hoje eu cresci foi nas comunidades, passei a bolar aula, virei vagabundo eu não trabalhava só pixava muro, hoje eu paro e penso cara, eu reflito, vou mandando só o funk proibido, vou desabafando essa é a melhor hora, sem mentira sem jogar conversa fora, e vou aguardando a minha liberdade, fiquei a critério da sociedade, dia 28 em 2000 de setembro, a tristeza foi que nos fechou por dentro, escutei soluço e choro dos parentes, a flecha acertou o coração da gente, mais logo logo volto pra comunidade, junte-se a nós, somos Borel de verdade, sangue bom que tem conceito d saudade, junte-se a nós, somos Borel de verdade (O Bonde é Fé em Deus, Danilo e Fabinho)

Se ele tiver no miolo, Ele já deve tá tremendo, Certo irmão, Porque é igual a praga, Em toda favela tem, Não acaba nunca, Não adianta, É igual mosquito, Todo lugar tem A gente acaba com um, quanto mais se mata, Mais ele enlasca, O primeiro que sair do bagulho é o X9, Então agora a gente vai cantar pra ele, Melhor não sair ninguém Melhor não sair ninguém pra ficar legal, Certo Vamos assim; Tentaram me enquadrar Vou dizer para vocês, Por causa do safado Que tem amigo no xadrez, O sinal fechou, O Doca ficou p***, Cidinho meteu a mão, Deu 700 por minuto, (É pra prumm direto), Por isso Fogo no X9 , Da cabeça aos pés, Pega o álcool e o isqueiro, (Quero ouvir geral), Fogo no X9 , Bonde da Vintém, É paz, amor e muita fé (Fogo no X9, Cidinho e Doca)

Estas produções acessíveis para qualquer indivíduo que tenha interesse neste tipo de letra, servem como exemplo da complexidade na relação entre produção feita para o mercado, para a favela e para o tráfico. Neste mercado bastante segmentado, existem composições erotizadas como “Vai novinha” cujo conteúdo repete bordões como “vou te

pegar de jeito, pára de gracinha” e músicas de apologia como nos exemplos acima. O mercado que movimenta a produção de letras classificadas como “proibidão” é menos exposto, mas cada vez torna-se mais procurado e tem faixa horária certa em grandes bailes, fora da favela. Nos bailes de comunidade, o material é produzido e vendido nos próprios bailes, e fora da favela em áreas do centro como a rua Uruguaiana. Mas sua rápida aquisição ocorre pela facilidade de acesso via sites específicos de letras com títulos sugestivos como “Funk Neurótico”.

Letras “neuróticas” na cidade:

Simmel emprega o termo “neurótico” na sua descrição obre o espírito das grandes cidades, onde o termo “neurótico” é problematizado na forma de relação do homem moderno com o ambiente externo. Remete não só a situação de quem está no tráfico. O termo é empregado na descrição de inúmeras situações locais. E neste sentido é um bom exemplo de como a linguagem circula da favela para a cidade e possibilita que gírias como “chapa quente” sejam empregadas nas situações cotidianas. Para exemplificar a criação de versões, a partir de uma composição, serão apresentados três trechos de uma letra que ficou extremamente conhecida no Rio de Janeiro em 2007, mas que é da década de 90. O refrão que imita o barulho produzido por armas que começam a fazer parte do cotidiano das favelas, será traduzido em 2007 para a realidade de enfrentamento entre as forças policiais e as forças muito consolidadas do tráfico. O conteúdo que fala de armas e que, na década de 90 foi interpretado como apologia e rendeu uma convocação para depor aos autores, tornou-se nos anos 2000 , símbolo de como estas representações foram integradas aos cotidiano da cidade. A primeira versão de letra de rap das Armas, muita vezes mais ingênuas que as posteriores, despertou o interesse da polícia e levou seus autores a prestar explicações na delegacia:

O meu Brasil é um país tropical, A terra do funk, a terra do carnaval, o meu Rio de Janeiro é um cartão postal, Mas eu vou falar de um problema nacional,

parapapapapapapa
parapapapapapapa
papapapapapapara clak bumm
parapapapapapapapa

Metralhadora AR-15 e muito oitão A Intratek com disposição, Vem a super 12 de repetição, 45 que um pistolão, FMK3, m-16, A pisto UZI, eu vou dizer para vocês, Que tem 765, 762, e o fuzil da de 2 em 2, Nesse país todo mundo sabe falar, Que favela é perigosa, lugar ruim de se morar é muito criticada por toda a sociedade, Mas existe violência em todo canto da cidade, Por falta de ensino falta de informação, pessoas compram armas, cartuchos de munição, mas se metendo em qualquer briga ou em qualquer confusão se sentindo, protegidas com a arma na mão, vem pistola glock, a HK, vem a intratek Granada pra detonar, vem a caça-andróide e a famosa escopeta, vem a pistola magnum, a Uru e a Beretta, colt 45, um tiro só arrebenta, e um fuzil automático com um pente de 90 estamos com um problema que é a realidade, e é por isso que eu peço paz, justiça e liberdade, Eu sou o MC Júnior, eu sou MC Leonardo, Voltaremos com certeza pra deixar outro recado Para todas as galeras que acabaram de escutar Diga não a violência e deixe a paz reinar.

Desta versão surgiram algumas outras, já classificadas como “funk proibido” por órgãos de segurança pública e mídia. A presença da favela no cinema, principalmente a partir do filme Cidade de Deus de Fernando Meirelles, integra representações sobre a favela e sua relação com a cidade. Desta vez, na trilha sonora do Filme “Tropa de Elite” de José Padilha. O funk é apresentado como elemento que dá velocidade e excitação à trama. Neste sentido, a Rap das Armas foi relançado sob esta nova versão, em outro cenário muito mais dominado pelo crime organizado. Foi a música e nenhum outro elemento que indicou a ambiência na qual a trama transcorreria: um enfrentamento objetivo e brutalizado entre duas forças. A corrupção da policia militar e o consumo de drogas da classe média serão retratados ao lado das relações entre o Batalhão de Operações Especiais do Rio de Janeiro e os traficantes:

Pará, pá, pá, pá, pá, pá...Pará, pá, pá, pá, pá, pá..Papará, papará, papará...Clack, bum
Pará, pá, pá, pá, pá, pá...metralhadora, AR-15 e muito oitão, A Intratec com disposição
Eu disse: vem a Super 12 de repetição E mais o que? 45 que é um pistolão, FMK-3, M-16
E a pisto UZI, eu vou dizer para vocês, Que tem 765, 762, E o fuzil dá de 2 em 2

Esta composição tem o mesmo final da letra composta por MC Leonardo e MC Júnior. Será apresentada a terceira versão, esta foi utilizada também como elemento que de apresentação da favela como um lugar onde os enfrentamentos entre policia e crime organizado se intensificavam. O documentário de 1999 “ Notícias de uma Guerra Particular” de João Moreira Sales e Kátia Lund, apresenta um suposto menino do tráfico que canta esta letra:

Morro do Dendê é ruim de invadir, Nois, com os Alemão, vamo se diverti, Porque no Dendê eu vo dizer como é que é, Aqui não tem mole nem pra DRE, Pra subir aqui no morro

até a BOPE treme, Não tem mole pro exército civil nem pra PM, Eu dou o maior conceito para os amigos meus, Mais Morro do Dendê também é terra de Deus, Fé em Deus DJ , Vamu lá

Parapapapapapapapa
Parapapapapapapapa
Paparapapapapara clack bum
Parapapapapapapapa

Vem um de AR15 e outro de 12 na mão, Vem mais um de pistola e outro com 2oitão, Um vai de URU na frente escoltando o camburão, Tem mais dois na retaguarda mas tão de, Glock na mão, Amigos que eu não esqueço nem deixo pra depois, Lá vem dois irmãozinho de 762 É que eles são bandido ruim e ninguém trabalha, De AK47 e na outra mão a metralha, Esse rap é maneiro eu digo pra vocês, Quem é aqueles cara de M16, A vizinhança dessa massa já diz que não agüenta, Nas entradas da favela já tem ponto 50, E se tu toma um pá, será que você grita, Seja de ponto 50 ou então de ponto 30, Mas se for Alemão eu não deixo pra amanhã, Acabo com o safado dou-lhe um tiro de pazã, Porque esses Alemão são tudo safado, Vem de garrucha velha dá dois tiro e sai voado, E se não for de revolver eu quebro na porrada E finalizo o rap detonando de granada

Os três exemplos demonstram as complicadas relações entre autoria, circulação e conteúdo. Os meios tecnológicos atuais possibilitam ao funk infinitas montagens que vão desde vinhetas de grandes canais de televisão, rajadas de metralhadoras (comumente empregadas nos proibições) até declarações reais de atores, deputados.

Além de sátiras empregadas para depreciar determinada facção, autoridade ou no cotidiano, até mesmo a tensa relação entre a fiel (esposa) e a amante, constituem outro tema bastante presente nas atuais composições. Estar na “pista” para negócio é uma das mensagens vinculadas como no caso desta letra de MC Dido “To na pista para negócio”, bastante conhecida:

Mais a fiel fala ele é meu, Amante fala ele é nosso, Não sou de ninguém eu to na pista pra negócio, Não sou de ninguém eu to na pista;;;Mais a fiel que me desculpe de amante eu não sou sócio, Se tu quer ficar comigo tem que ser só pra negócio, Que tem homem que se humilha, Por qualquer mulher e bunda, Tá crente que tá abafando, Namorando a vaga...

As versões femininas destas composições são duelos verbais entre fiéis e amantes. Cada qual na platéia deve se colocar de um lado, e este é o ingrediente que gera engajamento em apresentações que captam algumas formas de viver relações afetivas. Enquanto os homens medem forças através de insultos e demonstração de poder bélico, as mulheres duelam por seus maridos e pelos maridos alheios

Fiel: agora eu vou te esculachar

Amante: eu é que vou te esculachar

Fiel: retornei de novo para confirmar meu papo, se entrar nos meus caminhos não vou ser dona dos meus atos

Amante; já que você retornou, demorou bater de frente, parar de caozada, agora chapa vai ficar quente,

Fiel: você quer bater de frente? Amante? Vou ser cruel, quero ver bater de frente com a revolta da fiel....

Estas letras têm grande aceitação e tocam muito nas rádios e nos bailes, por razões já apontadas neste capítulo. Mais que emancipação feminina, podemos ver que atualizam formas de enfrentamento verbal bastante comuns em certas tradições orais como é o caso das expressões africanas. Mas o conteúdo participa de uma lógica de enfrentamentos muito presente nas interações atuais, onde a posse de território, mulheres, carros ou homens, é objeto constante da música urbana não só no Brasil como nos Estados Unidos. Brigas, mortes, sexo, são temas onipresentes em mercados milionários de entretenimento.

Um padrão que não diz respeito a singularidade dos territórios de favela e que portanto não pode ser interpretado como cultura *da* favela. Mas é certo que não se trata de defender estas expressões como “feminismo sem cartilha” conforme defenderam Denise Garcia, diretora de um documentário sobre mulheres no funk carioca. As formas da experiência urbana se assemelham em circuitos de festas e vinculação de estilos comportamentais mais ou menos liberais. Não seria exagero dizer que algumas platéias estão mais propensas à aderência em relação a determinados conteúdos. O paradoxo da inclusão digital nas favelas é que mesmo com acesso a uma possibilidade infinita de canais, estes grupos usam o espaço para comunicar-se através de sites de relacionamento dentro de comunidades que reproduzem virtualmente seus enfrentamentos reais. Uma vez indiciado por apologia ao crime, Mc Frank teria declarado

Afirmou na delegacia que foi "obrigado pela comunidade a gravar a música". "Na verdade, a música foi composta para falar de paz e de como se proteger de um assalto. Como canto muito em comunidades, o pessoal pediu para mudar a letra para esta versão. Não sou a favor disso, mas, como tenho família lá, cantei assim mesmo"

Existem centenas de comunidades (virtuais) com o título “Eu amo funk” e um número semelhante com o título “Eu odeio funk”. Uma apreciação sobre estes conteúdos demonstra que o gosto é associado ao lugar de moradia e a escolaridade, como nas opiniões coletadas em comunidades que explicitamente “odeiam funk”:

Acho que vocês dois deveriam primeiro aprender sobre alguma coisa antes de falar caso não saibam o rock é a melhor manifestação musical e cultural que existe, apesar que funkeiro não tem cultura pra debater com ninguém! (Daiane, participante da comunidade “Eu odeio funk”)

Se vocês gostam de funk entraram na comunidade errada. Esta é para quem odeia funk...Entendo que fica mais fácil para vocês ao invés de debater o assunto falar palavrão, pois este é o retrato do funkeiro. Falta de cultura para falar sobre qualquer assunto. Fica difícil para vocês, eu sei...Vão estudar mais um pouquinho,depois vocês voltam. A imagem é totalmente o contrário do que a garota funkeira falou.Mulher funkeira:As mulheres funkeiras são tratadas como prostituta,ou nem isso,porque prostituta cobra e funkeira vai ao baile com a bunda de fora,dá de graça e enche a favela de funkeirinhos,que nem sabem quem são seus pais,crescem revoltados e viram funkeiros também por falta de opção,pq não sabem fazer outra coisa. Eu entendo que com a pouca cultura que o funk lhes oferece,vocês acabam achando que são só isso. Que o mundo é só Créu... (Sandrinho. participante da comunidade “Eu odeio funk”)

Para esse Filho da puta podre que começou o tópico:Nessa comunidade não só odiamos o funk, mas também gente como você! Que não passa de um vagabundo da ralé! O Funk Carioca só existe pq gente como você gosta. (Leandro, participante da comunidade “Eu odeio funk”)

MC BUIU...só fala em putaria, MC CRÉU..foi a maior modinha e já está sumindo (graças a deus), MC CATRA.....é outro que só fala em sacanagem e esculacha tudo quanto é mulher, MC SABRINA.....faz funk proibido que dá moral pra bandidos e incentivo o uso de drogas MC SMITH.....mais um funk de putaria só pra variar, MC MARCINHO.....esse canta,só que canta pelo nariz., MC TATI..é conhecida como a maior piranha do funk MC TICÃO.....ja foi indiciado por pedofilia. MC DIDÔ.....é mais um que fala em putaria e trafico de drogas.(Celso, participante da comunidade “Eu odeio funk”)

Estas comunidades são usadas para ver em que festa esteve um amigo, para controlar as viagens de outros e como relatou um morador durante a guerra entre facções na Vila do João, para mandar recados entre facções rivais. Estes usos desafiam a compreensão sobre dentro/fora e é mais possível que um morador da Rocinha se divirta com entretenimento de vídeos sobre enfrentamentos entre rappers de Nova York que sobre repente nordestino. Este fato é facilmente comprovado pela quantidade de material fonográfico vendido em bancas nas favelas que mostram artistas norte-americanos.

A um leitor com mais de 25 anos, estes intermináveis duelos virtuais podem parecer uma “tolice típica da adolescência”. Mas nestas comunidades assim, como em comunidades de servidores da segurança pública e leitores de jornais de grande circulação, parece evidente que as classificações em relação ao funk não podem ser pensadas como simples manifestação do “gosto” por uma forma de entretenimento. A associação á praticas

criminosas e sobretudo a baixa escolaridade que seria “própria não só dos funkeiros como dos moradores de favela em geral” colabora a compreensão de como o estigma sobre esta geração se consolidou na última década. Importante ressaltar que a produção de letras de proibições também é recente em relação aquelas que eram produzidas nos Festivais da década de 90.

A divisão entre dentro da favela e fora é uma demarcação importante para análise na medida em que na relação com a cidade, os bailes podem ser consumidos como “modismo”. Esta observação denota diferenças entre pertencer e freqüentar mesmo que com regularidade semanal um baile de comunidade.

Ela é feita por gente da favela, mas existe uma diferença entre a que é feita para favela e a que é feita para cidade. Não é tão explícito quanto – o que está fora. Dentro é muito mais escrachado, uma realidade muito mais crua. Numa rádio você não ouve uma letra que diz que vai estraçalhar. Não há uma saída direta destas letras para as rádios. O funk chega à cidade passa por uma modificação absurda, ele muda, ele se adapta, ele (re)caracteriza. Pois a festa é feita por gente da favela, mas existe uma diferença entre a que é feita para favela e a que é feita para cidade. Não é tão explícito quanto – o que está fora. Dentro é muito mais escrachado, uma realidade muito mais crua. Numa rádio você não ouve uma letra que diz que vai estraçalhar. Não há uma saída direta destas letras para as rádios (morador Morro dos Macacos).

Em um domingo, final de tarde, caminhando por uma das favelas de Acari, passamos por um grupo de jovens que firmavam uma pequena roda de pagode em frente a um bar. Logo abaixo, uma igreja realizava seu culto e um bar divertia os freqüentadores com forró. A diversão de mais de 15 crianças era um aparelho de pula-pula, normalmente alugado para festas infantis. No mesmo momento em que percebia estas brincadeiras infantis, uma letra de funk proibido saída de um alto-falante muito próximo. A letra versava sobre ofertas sexuais feitas à um homem, por uma jovem que utilizava um recurso muito comum nestas canções: a voz aveludada, em tom baixo, cortada por gemidos altos que lembram o êxtase sexual. O contraste criado entre a brincadeira infantil e a execução da letra em um alto-falante muito potente, leva a crer que a forma de organização territorial utiliza o funk como meio de diversão não só no baile mas em momento como este, de suposta reunião comunitária. Nunca ouvi novamente esta letra⁵² a não ser procurando especificamente para a catalogação durante a pesquisa

⁵² A letra segue o padrão já explorado acima mas com termos muito explícitos sobre posições sexuais ofertadas pela canotra.

Isso pode ser um modismo pras classes mais abastadas, assim.”Ah, legal” mas daqui a pouco enjoa. Mas na favela não. Na favela isso fica. Na favela fica. É, e se for a um baile na favela você vai ver, vai ficar horrorizada com o tipo de dança, né, com os , com a forma com que as meninas dançam hoje, a idade das meninas, a forma como se vestem , a forma se relacionam com outros meninos também jovens. É pura erotização. Pô, tem baile funk, tem baile funk que hoje que põe telões passando filme pornô. Baile de comunidade, aberto pra todo mundo, aí você vê lá meninos de 11 aos, 10 anos, 13 anos, ouvindo um funk proibido, erotizado, ou um funk meio criminoso, que faz apologia ao crime e aí, ao mesmo tempo o cara bota um filme pornô. É o máximo da erotização e da... Da erotização precoce pra esses meninos. É isso dá pra gente ver o tempo todo. Aí o funk melody já perde espaço. Porque aí é o funk do “bota aqui”, “bota ali”, “tira aqui”, “vô fazer isso”, “vô pegar não sei quem”, “vô fazer assim, assado”. (morador Acari)

O que interessa demarcar é que embora o discurso expresso nas letras produzidas (atualmente) na favela, não apresente os elementos da crítica tão valorizados na década de 60, por universitários, artistas e ativistas políticos,; não se pode desconhecer que a afirmação de pertencimento local tem conseqüências para esta geração em relação a sua cognição a respeito da cidade. A variável que intensifica esta percepção, pode ser em muitos casos o pertencimento à áreas onde determinada facção acirra o sentimento de filiação,construída sobre uma idéia de oposição Oposição esta que ocorre em relação ao Estado, na referência ao ódio policial, mas também em relação aos territórios vizinhos, numa espécie de divisão tribal dos territórios.. As letras de funk proibidos explicitam a negação de um outro. Este outro pode ser tanto o policial, como o morador de outra favela e portanto de facção rival, como pode ser o morador da zona sul.

Movimento em construção: Funk-resgate na Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro

“ Chego ao Palácio Tiradentes por volta das 14 horas. Procuo por MC Leonardo no gabinete do deputado Marcelo Freixo. Também me surpreendo com o contraste entre a imponência da casa e o acolhimento de uma questão normalmente decidida nos batalhões da Policia Militar. Até então, sabia pouco desta associação. Neste dia, terminavam os preparativos para a roda da funk que seria feita na Central do Brasil. Ações como a realização da roda, ale, de um blog e da circulação de um manifesto, eram a forma de mobilização dos funkeiros. A observação mais importante sobre este movimento embrionário de reivindicação, é que ele separava profissionais que entendiam a

necessidade do funk como instrumento de transformação social (esta é a pauta pública da APAFUNK), equipes de som que estariam praticando monopólio e eram responsabilizadas pela qualidade das músicas atuais e o mercado movimentado pelo tráfico. A organização que procurei três anos atrás, se erguia diante de meus olhos. E isto era perturbador".

Em abril de 2009 consolida-se publicamente a Associação de Amigos do funk, apoiada por parlamentares da Alerj e setores da sociedade civil ligados as Universidades, especialmente a Universidade Federal Fluminense. Em um dos eventos inaugurais da Apafunk na Central do Brasil, o discurso era de demarcação em relação ao que era feito hoje como funk e o que pretendiam resgatar. As principais reclamações faziam referência ao veto presente nas rádios em relação às letras que abriram esta sessão, letras como as presentes no Rap da Felicidade que retratavam o cotidiano das favelas cariocas e não tocavam nas rádios. O presidente desta associação, MC Leonardo, iniciou sua trajetória nos festivais de rap e na condição de um “pioneiro militante” como se auto-define e é definido pelo grupo que representa, defende que se faça uma associação para defesa dos artistas em relação ao monopólio instaurado pelas equipes de som, assim como de defesa das acusações de letras pornográficas ou ligadas ao crime. A alegação do presidente da Apafunk acusa o mercado de usar o nome “funk” descolado da cultura. Este é um exemplo que possibilita pensar as tensões classificatórias e suas conseqüências.

A partir dos anos 90, parte de reconhecimento do funk carioca vem da exposição de letras que neste momento geravam críticas pelo uso de sensualidade (como o processo movido contra a Furacão 2000 pela letra de “Um tapinha não dói”). Houve percepção (principalmente por parte das equipes) de que ali haveria um nicho de mercado, uma tendência confirmada em países como Estados Unidos (com atual hip-hop) e Espanha (com *reggaetown*).

O apelo sexual vinculado através de gêneros musicais não é exclusividade do funk carioca, o que aponta para identificação da estigmatização em relação ao lugar-favela e só depois às práticas daquele grupo. Embora não seja uma prática exclusiva ao Brasil e não restrita aos territórios de favela, o senso comum vincula opiniões que essencializam comportamentos como “específicos” de determinado grupo.

O sexo é uma tônica em tudo não só no funk. Propaganda de cerveja é para vender mulher, de sandália, de tudo Novela era para vender mulher. Quando eu era criança o sexo ainda

não tinha entrado na minha vida mas as mulheres do Chacrinha já estavam lá, com as pernas de fora,, rebolando as 4 da tarde. Então não se pode por a culpa no funk, aliás ele desempenha um papel pedagógico que é feito pelos pais em muitos países da Europa. falar de sexo com as crianças. Eu acho que ética quem mede é o bom senso, que é o que todo mundo aceita. Mas como vamos saber o que é o senso comum se não estamos em comum? Que vem da comunhão, que vem de comunidade, então temos que estar juntos, o funk só vai ter bom senso se ele estiver junto, Porque eu também acredito que se não for feito nada nós vamos perder uma oportunidade de ter o funk como uma cultura engajada dentro das favelas do Rio. Eu não estou falando que ele tem que ser total engajado. Sendo que com funk pode ser funk do caveirão, funk do PAC, funk do lixo, da camisinha, tem espaço dentro do funk -por que não? Porque as pessoas acham que tem que ouvir isto aqui (MC Leonardo)

A posição da recém criada Associação de Amigos do Funk é de defesa jurídica dos profissionais da área, que deveriam ter acesso a informação de qualidade para entender o que estão assinando. Desta forma, as relações com o mercado se alterariam. Ou seja, os objetivos transcendem o objetivo inicial de derrubar a lei 5.265/2008 de autoria do deputado Álvaro Lins, atualmente cassado. Uma demonstração da centralidade desta questão para discussões sobre a relação entre cultura e ordem urbana: o evento realizado na Alerj em agosto deste ano, reuniu não só os militantes da Apafunk como os empresários Rômulo Costa e Marlboro. Além de inúmeras entidades da sociedade civil, mobilizadas contra a proibição dos bailes.

No dia 01 de setembro quando importante votação transformou o funk em movimento cultural, até mesmo a bateria da escola de samba da Mangueira estava presente em apoio ao evento. O atual comendo da Polícia Militar do Rio de Janeiro também realizou um ato de encontro com “funkeiros” que deveria selar um pacto de paz para o retorno dos bailes. Em apenas seis meses a questão passa a transitar não só nos batalhões como também entre entidades de defesa dos direitos humanos, sendo a acolhida parlamentar do deputado Marcelo Freixo e do deputado Chico Alencar um indicador de como a Associação de Amigos do Funk consegue uma mobilização expressiva.

A apresentação da APAFUNK ao final do capítulo tem como objetivo demarcar alguns argumentos centrais neste tese: o primeiro refere-se ao problema da definição do que é cultura e como lidar com a inclusão de grupos que reivindicam tratamento igualitário quanto ao lugar da cultura na cidade; em segundo lugar a APAFUNK representa o lado mais visível das contradições em relação ao funk como cultura de favela. Embora seja consenso que desde a década de 70, os bailes se constituíram como importante fonte de

entretenimento a afirmação identitária, as transformações ao longo das décadas devem ser levadas em conta antes de seguir endereçando as atuais expressões como se fossem a apresentação dos costumes da favela. Mesmo no caso do proibidão não se pode falar em aceitação das letras porque são ouvidas nos bailes. É bom lembrar que os bailes são anteriores às facções e não o contrário. Embora o tráfico patrocine o baile, este ato não configura um benefício para a favela. No limite, poderia ser pensado como uma apropriação dos poucos espaços de entretenimento disponíveis para os moradores. Então, se ao fim da tese podemos dizer que as produções feitas na época dos festivais de galera são expressões de cultura popular jovem urbana, não foram estas que mudaram. Provavelmente mesmo aqueles que não têm o funk entre seus ritmos de preferência, já se depararam com as temáticas de duplo sentido que caracterizam letras como o Rap da Injeção.

A onipresença do funk nas principais rádios da cidade, instaura uma arena pública de debate que tem no mínimo duas posições bastante explícitas: freqüentadores/simpatizantes e defensores ativos do funk que acusam os críticos de preconceito contra os pobres e a favela de maneira geral. Esta posição pode ser comprovada em falas como as da cantora Fernanda Abreu, de Hermano Vianna e mesmo de Herschamnn (2001). A linha argumentativa presente nestas falas une o funk e o samba como expressões populares que têm sido perseguidas pelas elites. Os críticos do funk, dirão principalmente que isto não é cultura, que é a prova da decadência e da desordem que assolam a cidade do Rio de Janeiro. O samba aparece aqui como oposto do momento atual, assim como a bossa nova e a música popular brasileira. Neste debate entra em questão, o que é música, o que é arte e como estas manifestações podem “influenciar comportamentos”.

A polissemia do funk facultou a equipes de som e tráfico que utilizassem dos mesmos veículos de divulgação. Embora um tanto esquemática, em linhas gerais, esta conclusão pretende afirmar que não é possível falar do que ocorre hoje, em relação a esta expressão de massas que é o funk, sem pensar nestes outros atores, equipes de som, tráfico e policia na dinâmica das formas de interação e classificação

Argumentos Conclusivos

O objetivo desta tese consistiu em estudar uma prática local como o funk carioca indo além das descrições sobre eventos ocorridos dentro dos bailes realizados nas comunidades da cidade do Rio de Janeiro. Tentou-se fugir da tendência a produção de representações sobre o caráter exótico ou perigoso presente em descrições que demarcam a presença do tráfico ou a potência das equipes de som como fatos reveladores da cultura de favela.

O **primeiro argumento conclusivo** do trabalho realizado em cinco favelas cariocas, (em três favelas com mais frequência) é que a atual configuração desta expressão não pode ser considerada como cultura **da** favela. É importante demarcar esta conclusão pois não se trata apenas de apontar para diversidade mas de registrar as implicações desta associação para as classificações da geração pós-90, moradora de favelas cariocas.

No trabalho do campo foi possível verificar que o papel desempenhado por grandes equipes de som é hoje, essencial na produção dos temas que circulam na cidade e são por ela consumidos como “cultura de favela” gerando adesões e aversões para além dos territórios favelados.

A partir desta afirmação devemos perguntar o que é para os moradores cultura e como esta interfere no seu cotidiano. O terceiro capítulo, teve como objetivo apresentar resultados sobre esta questão. a configuração atual de projetos envolvendo cultura nas favelas cariocas têm como marca uma preocupação em aliar cultura, juventude e educação. As falas coletadas apontaram para a ação das organizações não-governamentais e as conseqüências de suas ações. Um dos pontos que deve ser ressaltado é uma compreensão da necessidade de dominar certas habilidades para credenciar-se na atual configuração de “cultura por projetos”. Projetos como os da Central Única de Favelas, capazes de gerar visibilidade externa e angariar patrocinadores.

Aparentemente este molde tornou-se dominante na concepção de como trabalhar a cultura local. Outro ponto deve ser registrado: a relação entre a cidade e a favela no Rio de Janeiro. Isto porque a cidade como lugar da divisão social do trabalho e mais tarde de modernidade urbana, encontra historicamente na favela do Rio de Janeiro, um lócus privilegiado para formulação de representações e para execução de intervenções. A resistência da favela a ações de remoção e a exigência de melhores condições de vida,

constituíram importantes movimentos sociais ao longo da história da cidade nos últimos cem anos. Durante este processo, algumas manifestações culturais foram incorporadas por setores sociais interessados em ver a favela como um lugar não só de vagabundos. Neste sentido, a favela passa ter centralidade como lócus de produções simbólicas para a constituição de uma “cultura nacional”. Este foi o tema do segundo capítulo da tese. Embora possa parecer um tanto secundário em relação ao argumento central, não o é. A razão para problematizar o lugar da favela como pólo de produção da cultura nacional reside no fato de que esta compreensão está na base da história do conceito de cultura popular, aceito por vezes sem que se preste atenção na sua construção. Neste caso, alianças foram decisivas na formulação de discursos que legitimassem expressões urbanas, como expressões nacionais.

O encontro entre Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Donga, Pixinguinha, Prudente de Moraes Neto, Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet e Patrício Teixeira, ilustra a importância da “descoberta” do samba por intelectuais que estavam pensando e tecendo novas interpretações sobre o Brasil. Ao contrapor “os azuis, os vermelhos e os amarelos verdadeiramente deliciosos” observados nas favelas cariocas do Rio de Janeiro de “depois de Passos” Freyre (1937) incentiva seus alunos a pesquisarem a favela além de defendê-la como manifestação da diversidade e não como indício de desigualdade social. No segundo capítulo, o objetivo era evidenciar como foram estabelecidos os temas e conceitos sobre o que era cultura popular brasileira a o lugar do “povo” neste debate. Seria atribuída à favela o estatuto de território de produção cultural para a cidade e para o país, notadamente a partir da figura do malandro urbano central nas produções artísticas brasileiras da década de 70.

Na localização destas representações sobre a favela, o registro de um certo lirismo que desafiava as terríveis privações pelas quais passavam seus habitantes reais. O samba, através das quadras de escola de samba, seria articulador de uma integração social. **O segundo argumento conclusivo deste trabalho reconhece a centralidade das produções culturais da favela para compreensão mais ampla das definições sobre cultura carioca.** O tipo social urbano do malandro, como uma das representações sobre moradores da favela no Rio de Janeiro é resultado de interações entre favelados, artistas, intelectuais, jornalistas que elegeram a favela como objeto de interesse (no teatro, cinema, música,

sociologia antropologia). Uma última observação importante sobre a construção do argumento é que não se trata de apresentar “o que define a essência do malandro” (o que já aparece no próprio título “representações sobre o malandro urbano”. O que interessava nesta discussão era perceber como as representações sobre este tipo, principalmente na década de 70, criaram importantes parâmetros para definições posteriores sobre cultura popular urbana. As observações de Rocha (2006) ilustram como nestas representações, era glorificada a imagem de um tipo social que resistia aos apelos da modernidade com comportamentos que seriam retratados no cinema, “Vai trabalhar Vagabundo”, no teatro “Boca de Outro” e em letras de música que homenageavam aquele tipo que não existia mais, “Homenagem ao Malandro”. Não é possível falar em transformação nas práticas culturais da cidade do Rio de Janeiro sem compreender estas representações.

Subjacente ao argumento apresentado a articulação entre dois períodos distintos será realizada a partir da oposição ordem-desordem freqüente nas falas, documentos e discursos midiáticos. As discussões sobre ordem urbana na cidade do Rio de Janeiro são comumente apresentadas a partir de periodizações que apontam para o crescimento da desordem⁵³. Estas construções, é claro, ocorrem a partir de percepções em diferentes níveis sobre a vida nas cidades, nas grandes metrópoles e o lugar de onde as experiências são vividas terá influência na definição da sensação maior de medo, desordem e violência. Além destas percepções rotineiras, outras esferas são decisivas na produção dos discursos sobre a cidade. Nesta tese, além da produção textual de letras de funk, como documentos urbanos que podem ser empregados na compreensão de práticas culturais, é importante observar as formas de representação presentes em veículos de informação.

Na percepção da desordem, as favelas, desde seu aparecimento no centro do Rio de Janeiro, se constituíram no imaginário urbano, como lugares de perigo e reduto de ladrões. Estas representações se atualizam no processo de estigmatização dos moradores de favela. Mas algumas mudanças foram percebidas durante a pesquisa. Em primeiro lugar, a diversidade entre as favelas (VALLADARES, 2005,pg.157) exige dos pesquisadores atuais um olhar muito atento no momento de classificar costumes considerados como próprios “da favela”. Este ponto reforça o primeiro argumento conclusivo da tese e soma-se a este fato, a

⁵³ Sobre o debate dos intelectuais a respeito da questão ver “Um debate disperso, violência e crime no Brasil da redemocratização” de Alba Zaluar, São Paulo em Perspectiva, 1999, vol 13.

complexidade dos arranjos atuais dentro das favelas e as alterações das relações com a cidade. Nem um sistema fechado, como sistema simbólico homogêneo, nem um sistema tão aberto a ponto de perder especificidades históricas importantes.

A favela permanece como locus privilegiado de produções culturais, e no caso do funk, esta produção tornou-se central não para as discussões sobre moda e estilo urbano de comportamento juvenil mas sobretudo para as discussões sobre ordem urbana. O quarto capítulo da tese ocupou-se destas mudanças e complexidades na relação entre favela e asfalto. A partir de um evento, o Arrastão de 1992 (mas que tinha relação com outros eventos de mesmo tipo) foi apresentada a construção do estigma relacionado aos freqüentadores dos bailes funk. Ao tornar-se palco de eventos classificados como arrastão, Ipanema passou a ser taxada para a cidade (principalmente nas construções midiáticas) como palco do avanço das hordas bárbaras. A demarcação não era endereçada aos moradores de favela “em geral” e sim aqueles que vindo principalmente da zona norte, do subúrbio e da Baixada Fluminense, não sabiam “comportar-se” naqueles espaços. Neste sentido, o território de onde estes grupos vinham era a informação mais importante no processo de estigmatização. Ser de fora neste caso, não significa apenas morar na favela, mas morar distante das áreas da praia. Assim um porteiro poderia ser de dentro e reclamar dos supostos assaltos que estariam ocorrendo no bairro.

Mesmo que não haja um consenso sobre os fatos registrados e apresentados ao Brasil por importantes canais de televisão, o evento pode ser analisado com um marco nas relações entre cidade e favela. A inferência de que aqueles grupos eram os mesmos que brigavam nos bailes e tinham relações com tráfico de entorpecentes foi o fio condutor deste processo. Abandonava-se a visão já aceita das famílias suburbanas que vinham à praia aos domingos. Emergia a percepção dos grupos de jovens que chegavam juntos a praia, dividiam-se por áreas (de acordo com a facção desenhada neste espaço), eram não brancos e cantavam letras desconhecidas do público “habitual” da praia.

Neste caso, a informação desabonadora tem relação com dois aspectos principais: local de moradia (não apenas a favela mas quais favelas) e freqüência em bailes funk. As discussões sobre ordem urbana foram pautadas por estes acontecimentos e sobre a geração pós 92 recairia a classificação que igualaria moradores jovens de favela a funkeiros e potenciais agentes da desordem urbana. Foi a partir desta pauta que os festivais

tematizaram o lugar deste morador na cidade do Rio de Janeiro. **O terceiro argumento conclusivo aponta para a demarcação territorial como forma de enunciação identitária na interação entre asfalto e favela.** A informação sobre lugar de moradia aparecerá tanto nos discursos que estigmatizam jovens freqüentadores de bailes funk como nas letras que passam a tematizar o direito à cidade por parte destes grupos que freqüentemente saem pouco de suas áreas, tem no baile a forma de diversão mais regular, adotam linguagens, gestos e formas de vestir semelhantes. Se como afirmado nas falas o funk “tem seu território que é a favela” não faz parte da conclusão desta tese, inferir que esta expressão seja representativa do que existe nas favelas cariocas hoje e nem que represente a totalidade da juventude favelada. A opção do baile como lazer semanal é apontada justamente na crítica a falta de outros equipamentos públicos como teatros, bibliotecas públicas, etc...As interpretações que apostam na tese da “opção” precisam ser revistas.

O outro ponto importante a ser ressaltado é o momento do deslocamento do baile para dentro da favela. Com a proibição dos bailes de clube os bailes de comunidade encontram-se com uma estrutura já bastante presente nas favelas: o tráfico de drogas. A relação entre baile e tráfico que tem sido explorada como umas das principais justificativas para fechamento dos bailes, aguçou a percepção (principalmente pela policia) dos bailes como “reunião de vagabundos”. E a composição de letras que fazem referência as facções presentes nas favelas, originou um último gênero dentro do funk, denominado proibidão. Mas do que afirmar sua existência, este último tipo de composições possibilita uma importante reflexão sobre narrativas e conteúdos. Para alguns entrevistados não existe proibidão, já que a letra “expressa o que ocorre dentro da favela”. As letras de apologia ao tráfico apresentam como tema, o ódio entre facções inimigas, o ódio à policia mas também e principalmente conteúdos explicitamente sexuais. E neste quesito entra a principal questão para dissociar o atual funk da relação estabelecida sob o rótulo “funk como cultura de favela”.

O quarto argumento conclusivo desta tese aponta para uma tênue linha divisória entre conteúdos aceitos e proibidos e ao mesmo tempo defende que a ação das equipes de som é decisiva na vinculação de determinadas temáticas. O mercado de consumo dos bailes excede o espaço dos territórios de favela que se constituem para um público externo como

espaços de liberação e exotismo. Este mercado ao mesmo tempo, movimentado pelas somas produzidas semanalmente nas bilheterias, gera renda direta e indireta para mestres de cerimônia, disc jóqueis, carregadores, seguranças, vendedores ambulantes. Além disto as grande equipes de som como Furacão 2000 e Big Mix asseguram espaços no rádio e amplificam as temáticas que são reproduzidas em contratos com artistas que se notabilizam por um tipo de performance, geralmente explorando a sensualidade e em certos horários do baile, executando temas que seriam “proibidos” estes temas foram apresentados no quinto capítulo da tese.

Esta é uma tendência da industria fonográfica não só no Brasil mas principalmente nos Estados Unidos onde as performances são cada vez mais homogêneas na exploração de temáticas que ficam entre o sensual e o explicitamente erótico. O corpo é o principal veículo de formação dos conceitos de apresentação, aliado ao ritmo que se sobrepõe a melodia a aos conteúdos das letras. Nesta observação não deve ser visto qualquer juízo valorativo estético sobre valores de baixa e alta cultura. A supremacia do ritmo sobre a canção é uma realidade da industria fonográfica desde os anos 90.

Neste caso, a maior especificidade do funk carioca não está no fato de ser o ritmo da cidade como expressão de algo genuinamente carioca. A questão mais instigante para seguir pistas sobre este fenômeno é como a partir daí se articularam temas sobre origem, estigmatização e ao mesmo tempo, debates sobre ordem urbana.

A polissemia presente no funk permite que se explorem muitas outras dimensões. O recorte privilegiado nesta tese, focou as inovações nestes processo de produção e como a exibição de determinado gosto tem impactos decisivos nas interações entre os habitantes da cidade do Rio de Janeiro, dentro e fora da favela.

Realizar esta trabalho de campo na cidade do Rio de Janeiro colaborou para “implosão” de alguns padrões de abordagem aprendidos ao longo da vida acadêmica quando optamos per temáticas relacionadas á cultura. Se não podemos negar a dominação que no Brasil perpetua relações de desigualdade, e mesmo não aderindo a hipótese da criatividade popular para eleição de um tipo ideal de cultura feito pelos de “baixo”, é certo que a cidade do Rio de Janeiro engendrou certas complexidades na relação a partir das produções que relacionam cultura, favela, moralidade, ordem e classificações sociais. . O resultado deste trabalho, possibilita aos pesquisadores sobre o tema, a formulação de

questões que possam libertar-se das respostas esperadas sobre “ como resolver o problema da juventude pobre a partir de projetos sociais”. Mesmo que este seja um desafio, creio que o momento atual é particularmente fértil para esta perspectiva, uma vez que a reflexividade presente nas explicações sobre a favela, aponta para a necessidade de um diálogo que avance a partir do conhecimento acumulado, fugindo das repetições sobre cultura de favela, crime e violência.

A partir do funk foi possível observar a centralidade das construções identitárias calcadas na relação com o território. Esta conjugação entre território, raça e condição social (moradia, emprego) constitui um dos eixos mais férteis para continuidade da pesquisa. Não é novidade que as relações com o Estado, principalmente a polícia, são permeadas por hostilidade nos territórios de favela. Mas o contínuo fechamento destes espaços e a explicitação de informações que fazem referência ao território, apontam para mudanças qualitativas que devem entrar em agendas de pesquisa sobre a favela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMO, Helena Wendel; Cenas Juvenis, São Paulo, Página Aberta, 1994
- ABREU, Maurício, Evolução Urbana do rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Zahar, IPLAN-
RIO,1987.
- ABREU, Regina, O enigma de Os Sertões, Rio de Janeiro, FUNARTE, Rocco, 1998.
- ALBROW, Martin, The Global Age, Stanford, Stanford Universtiy Press, 1997.
- ALMEIDA, Manuel Antonio de, Memórias de um Sargento de Milicias, [1852] Fundação
Biblioteca nacional,
- ANDRADE, Elaine Nunes de; "Hip-Hop: movimento negro juvenil" in Rap e educação,
Rap é educação, São Paulo, Summus, 1999.
- arcaicas. In : _____. *Sociologia e Antropologia*.v. II. São Paulo : Edusp.
- ARCHER, Margaret, Teoria, cultura e sociedade pós-industrial, in Featherstone, Mike
(coord.), Cultura Global, nacionalismo, globalização e modernidade, Petrópolis/ Rio de
Janeiro, Vozes, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt; Modernidade e ambivalência, in Featherstone, Mike (coord.),
Cultura Global, nacionalismo, globalização e modernidade, Petrópolis/ Rio de Janeiro,
Vozes, 1999.
- BENDIX, Reinhard. Construção Nacional e Cidadania, São Paulo, Edusp, 1996.
- BENJAMIN, Cid. Hélio Luz: um xerife de esquerda/ Cid Benjamin; ilustrações de Ique. –
Rio de Janeiro: Contraponto: Relume-Dumaná, 1998.
- BÉTHUNE, Cristian; Le rap, une esthétique hors la loi, Autrement, Paris, 1999.
- BHABHA, Homi K. (1998), O local da Cultura, Belo Horizonte, Ed. da UFMG.
- BIRMAN, Patrícia ; MACHADO, Luis Antônio ; LEITE, Márcia da Silva Pereira . Favela
é comunidade?. In: Machado da Silva, Luis Antônio. (Org.). Vidas sob cerco: violência e
rotina nas favelas do Rio de Janeiro. RJ, Nova Fronteira, 2008. Rio de Janeiro: Nova
Fronteira, 2008, v. , p. -.
- BOURDIEU, Pierre. A Distinção : crítica social e julgamento- tradução Daniela Kern;
Guilherme J.F. Teixeira.; 1. reimpr. – São Paulo: Edusp; Porto Alegre, Rs: Zouk, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas/ Pierre Bourdieu; introdução,
organização e seleção Sergio Miceli. – 5 ed. – São Paulo : Perspectiva, 2004.

BOURDIEU, Pierre. O poder Simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. (Memória e sociedade).

BOYNE, Roy; A cultura e o sistema mundial; in Featherstone, Mike (coord.), Cultura Global, nacionalismo, globalização e modernidade, Petrópolis/ Rio de Janeiro, Vozes, 1999.

CAILLOIS, Roger. O mito e o homem: Perspectivas do Homem (a cultura e a sociedade); Roger Caillois – São Paulo; Ed.70,1938.

CANDIDO, Antonio. Vários Escritos/ Antonio Candido de Mello e Souza; São Paulo, Ed. Livraria duas cidades, 1970.

CARVALHO José Jorge de, Transformações da sensibilidade musical contemporânea; Horizontes Antropológicos/ UFRGS. IFCH. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. – Ano 1, n.1(1995). Porto Alegre: PPGAS, 1999.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de . Universidade na Constituinte: uma agenda de problemas. Presença (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 9, p. 77-85, 1987

CASTEL, Robert. As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário/ Robert Castel; tradução de Iraci D. Poleti.- Petrópolis, Rj: Vozes, 1998.

CASTELLS, Manuel. O poder da Identidade, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1999.

CAVALCANTI, Berenice, STARLING, Heloísa Maria Murgel, EISENBERG, José, organizadores – Decantando a Republica, inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, São Paulo, Perseu Abramo, 2004

CLASTRES, Pierre. A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política; tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro, F. Alves, 1978.

COIMBRA, Cecília. Operação Rio: O mito das classes perigosas: um estudo sobre a violência urbana, a mídia impressa e os discursos de segurança pública/ Cecília Coimbra. – Rio de Janeiro: Oficina do Autor; Niterói: Intertexto, 2001.

CORBUSIER, Le. Planejamento Urbano/ Le Corbusier- São Paulo, Ed. Perspectiva, 1971.

COSTA, Lima. Teoria da cultura de massa / Adorno... [et al.]; introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. – 3ª ed. – Rio de Janeiro:> Paz e Terra, 1982.

CUNHA, Euclides da, Os sertões (Campanha de Canudos) [1902] São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

CUNHA, Olivia. M. Gomes da . Bonde do Mal: notas sobre território, cor, violência e juventude numa favela do subúrbio carioca. In: Maggie, Yvonne; Barcellos, Claudia. (Org.). *A Raça como retórica: a construção da diferença em perspectiva comparada*. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. , p. 85-154.

DA MATTA, Roberto. *As Raízes da Violência no Brasil: Reflexões de um Antropólogo Social* in: *A Violência Brasileira* (vários autores). São Paulo: Brasiliense. 1982.

.....DaMatta, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro/ Roberto DaMatta*.- 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIÓGENES, Glória, *Cartografias da Cultura e da Violência, gangues, galeras e o movimento hip-hop*, São Paulo Annablume, 1998.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. Lisboa: Edições 70, 1991.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio/ Norbert Elias; organizado por Michael Schroter; tradução, Sérgio Góes de Paula; revisão técnica, Renato Janine Ribeiro*.- Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1995.

ELIAS, Norbert. *O processo Civilizador, volume 2, Formação do Estado e Civilizaçãp*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.

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

FARIAS, Juliana . *Da asfixia: reflexões sobre a atuação do tráfico de drogas nas favelas cariocas..* In: Luiz Antonio Machado da Silva (Org.). (Org.). *Vida sob cerco: violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro..* Rio de Janeiro: FAPERJ/Nova Fronteira, 2008,

FEATHERSTONE, Mike (coord.), *Cultura Global, nacionalismo, globalização e modernidade*, Petrópolis/ Rio de Janeiro, Vozes, 1999.

FERNANDES, Florestan (1945). *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Nacional,

FERNANDES, Florestan, 1920- *Comunidade e sociedade no Brasil: Leituras básicas de introdução ao estudo macro-sociológico do Brasil* [por] Florestan Fernandes, organizador. 2.ed. São Paulo, Editora Nacional, [1975].

FIGUEIREDO Eurídice, organizadora *Conceitos de Literatura e Cultura/ - Juiz de Fora: UFJF*, 2005.

FORACCHI, Marialice M. (org.): *Karl Mannheim*. São Paulo: Ática. 1982

FREITAG, B. R. . *Teorias da cidade*. 1. ed. Campinas: Papyrus Editora, 2006. v. 1. 190 p.

FREYRE, Gilberto (1933) Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro: Schimidt..

GEERTZ, Clifford. A Interpretação das Culturas – Rio de Janeiro. Ed. Ltc- Livros Técnicos E Científicos Editora S.A, 1989.

GEERTZ, Clifford. Nova luz sobre a antropologia/ Clifford Geertz; tradução, Vera Ribeiro; revisão técnica, Maria Cláudia Pereira Coelho. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

GILROY, Paul; Atlântico Negro, modernidade e dupla consciência, Rio de Janeiro, UCAM, 2001.

GIUMBELLI Emerson, Valladão Júlio César Diniz, Naves,Santuza Cambraia organização. – Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

GOFFMAN, Erving. Estigma, notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

GONH, Gabriel, Crítica e Resignação, Fundamentos da sociologia em Max Weber, São Paulo, 2003, Martins Fontes.

GOLDMAN, Lucien. A criação cultural na sociedade moderna(Por uma sociologia da totalidade); tradução Rolando Roque da silva,- São Paulo; Ed. Difusão Européia do Livro,1972.

HABERMAS, J; Consciência Moral e Agir Comunicativo, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1989.

HABERMAS, Jürgen, O discurso filosófico da modernidade, Martins Fontes, São Paulo, 2002

HALL, Stuart , A identidade cultural na pós-modernidade, Rio de Janeiro, DP&A, 2000.

Hall, Stuart, (2003) Da Diáspora, Identidade e Mediações Culturais, Belo Horizonte, Ed. da UFMG.

HERSCHMANN, Micael. Lapa, cidade da música: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional/ Micael Herschmann. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

HERSCHMANN, Micael, O funk e o hip-hop invadem a cena, Editora da UFRJ, 2000, Rio de Janeiro

HOBBSAWM, E. J. Bandidos/ E.J Hobsbanm-Rio de Janeiro, Ed. Forense-Universitária,1975.

IANNI, Octavio. Ensaio de Sociologia da Cultura/ Octavio Ianni- Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1991.

JOSÉ, Jurema. Violência e Violação: uma leitura triangular do autoritarismo em três narrativas contemporâneas luso-afro-brasileiras/ Jurema José de Oliveira-Rio de Janeiro, Ed. Práxis(União dos Escritores Angolanos), 2007

KOWARICK, Lúcio. A expolição urbana. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. Weber, Max. [1922]1991. Relações comunitárias étnicas. In: Weber, Max. Economia e Sociedade: Fundamentos da Sociologia Compreensiva, vol. 1. Brasília: Editora UnB. pp. 267-277.

LAHIRE, Bernard. Indivíduo e mistura de gêneros: dissonâncias culturais e distinção de si. *Dados* [online]. 2007, vol.50, n.4 [cited 2009-11-03], pp. 795-825 .

LEAL, Sérgio José de Machado. Acorda hip-hop!: Despertando um movimento em transformação/ Sérgio José de Machado Leal. – Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LEDDS, Anthony e LEDDS, Elizabeth. A sociologia do Brasil Urbano: Sociologia e Antropologia/ Anthony Ledds e Elizabeth Ledds- Rio de Janeiro, Ed.Zahar, 1978.

LEITE, Márcia Pereira . Bairros e favelas: limites e investimentos de diferentes atores sociais. *Comunicações do ISER*, Rio de Janeiro, v. 59, p. 60-66, 2004.

LEPOUTRE, David: *Coeur de Banlieue: Codes, Rites et Langages-* Paris, 1997.

LEVINE, Donald Nathan. Visões da tradição sociológica/ Donald N. Levine; tradução, Álvaro /Cabral; consultoria, Renato Lessa.- Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

LINS, Paulo. Cidade de Deus/ Paulo Lins. – São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MANN, Michael, Estados Nacionais na Europa e noutros continentes: diversificar, desenvolver, não morrer”, in Balakrishban, Gopal (org.): Uma mapa da questão nacional, Rio de Janeiro, Contraponto, 2000

MANNHEIM, K. : *Diagnóstico de nosso tempo*. Rio de Janeiro: Zahar. 1961

MANNHEIM, K. : *Liberdade, poder e planificação democrática*. São Paulo: Mestre Jou. 1972

MANNHEIM, K. O problema da “intelligentsia”: um estudo de seu papel no passado e no presente. In: _____.*Sociologia da cultura*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, p. 69-139 (2001).

MANNHEIM, K.: Funções das gerações novas. In: PEREIRA, L.; FORACCHI, M. M. *Educação e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, p. 91-97. 1976

MATTA, Roberto da, 1936- *Ensaio de antropologia estrutural*.- Petrópolis, Vozes, 1973.

MAUSS, M. 1974 [1923-24]. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades

MAUSS, M. 2003. *Sociologia e antropologia*. Cosac & Naify, São Paulo.

DA MATTA, Roberto. *A Casa & A Rua – Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Guanabara. 4ª ed. 1991.

MCLAREN, Peter (2000), *Multiculturalismo revolucionário: pedagogia do dissenso para o novo milênio*, Porto Alegre, Artes Médicas Sul.

MICELI, Sérgio. *A noite da madrinha: Debates- ciências sociais*; São Paulo , Ed. Perspectiva, 1982.

MISSE, Michel, *o Estigma do Passivo Sexual*, Achiamé, Soccii , Rio de Janeiro, 1979.

MOTA, Carlos Guilherme, *Ideologia da Cultura Brasileira, 1933-1974*, Ática, São Paulo, 1980..

MOTTA, Roberto. *Paradigmas de interpretação das relações raciais no Brasil*. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, n. 38, p. 113-127, 2000.

NAVES, S. C. . *A música popular e sua crítica no Brasil a canção crítica e outras canções*. *Desigualdade & Diversidade - Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, v. 1, p. 30-38, 2008.

NOGUEIRA, Oracy. *Tanto preto quanto branco: estudos de relações raciais*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.

NORONHA, Luiz. *Malandros: notícias de um submundo distante / Luiz Noronha*.- Rio de Janeiro: Relume Dumaná: Prefeitura, 2003.

NOVAES, Regina Reyes, Mello, Cecília Campello do A. *Jovens do Rio: Comunicações do Iser- Rio de Janeiro*, Número 57- Ano 21- 2002.

NOVAES, Regina Reyes (org.) *Juventude e Sociedade*. Instituto da Cidadania. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural/ Renato Ortiz*; São Paulo, Ed. Brasiliense, Ed. 1989.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. – São Paulo: Brasiliense, 2006.

PARK, Robert, BURGESS, Ernest e Mackenzie, Robert, *The City*, Chicago, University of Chicago Press, 1925.

PARSONS, T. “ Age and Sex in the social structure of the United States”, *American Sociological Review*, vol 7, 1942.

PEREIRA, Hélio. *Meu depoimento sobre: O Esquadrão da Morte/ Hélio Pereira Bicudo*- São Paulo, Ed. Pontifica Comissão de Justiça e Paz de São Paulo, 1976.

PIMENTEL, Spensy; "Hip-Hop como utopia", in *Rap e educação, Rap é educação*, São Paulo, Summus, 1999.

ROBERTSON, Roland, *Globalização, Teoria Social e Cultura Global*, Petrópolis/ Rio de Janeiro, Vozes, 1999.

RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. *João do Rio: a cidade e o poeta - Olhar de flâneur na belle époque tropical/-* Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000.

RODRIGUES, Nina (1938) *As Raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. Rio de Janeiro: Nacional.

ROMERO, Silvio (1911) *Quadro sintético da evolução dos gêneros na literatura brasileira*. Porto: Chardron de Lelo.

ROSE, Tricia, *Black Noise, rap music and black culture in contemporary America*, Hanover & London, 1997

SÁNCHEZ, Fernanda. *A reinvenção das cidades para um mercado mundial/ Fernanda Sánchez.-* Chapecó: Argos, 2003.

SANDRONI, Carlos, (2001), *Feitiço Decente, transformações no samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*, Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, Ed. da UFRJ.

SANSONE, L. . Apresentação do número especial sobre afro-colômbia. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 4-10, 2003.

SANSONE, L. , NOBRE, C. *O negro na Polícia Militar fluminense: ascensão social e relações raciais dentro de uma das principais empregadoras do Estado do Rio de Janeiro* GT ANPOCS , *Violência, justiça e papel do Estado*.

SANTOS, Wanderley Guilherme dos, 1935- *Razões da desordem/ Wanderley Guilherme dos Santos.-*Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SCWHARCZ, Lília Moritz; Queiroz, Renato da Silva (Orgs.) (1996), *Raça e diversidade*. São Paulo: Edusp,

SILVA, José Carlos Gomes da; "Arte e educação: a experiência do movimento hip-hop paulistano" in Rap e educação, Rap é educação, São Paulo, Summus, 1999.

SILVA, L. A. M. (Org.) . Vida sob cerco: violência e rotinas nas favelas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: FAPERJ/Nova Fronteira, 2008. 316 p.

SILVA, L. A. M. (Org.) ; LEITE, M. S. P. (Org.) ; Fridman, Luis Carlos (Org.) ; MIRANDA, M. (Org.) ; MAGALHAES, P. (Org.) . Rio: a democracia vista de baixo. Rio de Janeiro: IBASE, 2004.

SILVA, Luciane Soares da, O cotidiano das relações inter-raciais: o processo de criminalização dos atos decorrentes de preconceito de raça e cor no RS Dissertação de Mestrado - Porto Alegre, 2003.

SILVA, L. A. M. . Apontamentos metodológicos. In: Luiz Antonio Machado da Silva. (Org.). Vida sob cerco - violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: FAPERJ/Nova Fronteira, 2008, v. , p. 27-34.

SILVA, L. A. M. . Introdução. In: Luiz Antonio Machado da Silva. (Org.). Vida sob cerco: violência e rotinas nas favelas do Rio de Janeiro. 1a. ed. Rio de Janeiro: FAPERJ/Nova Fronteira, 2008, v. , p. 13-26.

SILVA, L. A. M. ; LEITE, M. S. P. . Violência, crime e polícia: o que favelados dizem quando falam desses temas?. In: Machado da Silva, Luiz Antonio. (Org.). Vida sob cerco: violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: FAPERJ/Nova Fronteira, 2008, v. , p. 47-76.

SILVA, Luiz A. M; LEITE, Márcia Pereira . Violência, crime e polícia: o que os favelados dizem quando falam desses temas?. Sociedade e Estado, v. 22, n3, p. 545-592, 2007.

SILVA, Luiz Antonio Machado da. Sociabilidade violenta: por uma interpretação da criminalidade contemporânea no Brasil urbano. Soc. estado. [online]. 2004, vol.19, n.1 [cited 2009-10-05], pp. 53-84.

SMITH, Anthony D., Para uma cultura global?, in Featherstone, Mike (coord.), Cultura Global, nacionalismo, globalização e modernidade, Petrópolis/ Rio de Janeiro, Vozes, 1999.

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo / Muniz Sodré.- 2 ed- Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA e SILVA, Jailson de. ; BARBOSA, Jorge Luiz . Observatório Social de Favelas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro (IETS), Rio de Janeiro, v. 3, p. 3-6, 2002.

TATIT, Luiz, O século da canção, São Paulo, Cotia: Ateliê Editorial. 2004

THOMPSON, E. P., Costumes em Comum, Companhia das Letras. 1998

TINHORÃO, José Ramos, História Social da Música Popular Brasileira, São Paulo, ed 34.1998

URRY, Jonh, Sociology Beyond Societies, London, Routledge, 2000.

VALLADARES, Licia do Prado. A invenção da favela: do mito de origem a favela.com / Licia do Prado Valladares – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

VELHO, Gilberto, Desvio e Divergência, uma crítica da patologia social, Rio de Janeiro, Zahar, 1974

VELHO, Gilberto, estilo de vida urbano e modernidade, Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.8, n,16, p.227-234, 1995

VENTURA, Zuenir. Cidade partida/ Zuenir Ventura.- São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VIANNA, Hermano, O mistério do samba, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995.

VIANNA, Hermano, O Mundo funk carioca, rio de Janeiro, Jorge Zahar editora, 1988

WACQUANT, Loic. Os condenados da cidade: estudos sobre marginalidade avançada/ Loic Wacquant; [tradução de, João Roberto Martins Filho...et al.]. Rio de Janeiro: Revan; FASE, 2001.

WAGNER, Peter, A sociology of modernity, Routledge, London and New York, 1992.

WAIZBORT, Leopoldo: As Aventuras de Georg Simmel/ Leopoldo Waizbort.- São Paulo : USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia: Ed.34, 2000.

WALLERSTEIN, Immanuel, “A cultura como campo de batalha ideológico do sistema mundial moderno” in Featherstone, Mike (coord.), Cultura Global, nacionalismo, globalização e modernidade, Petrópolis/ Rio de Janeiro, Vozes, 1999.

WEBER, Max, 1864-1920. Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música/ Max Weber: Tradução, introdução e notas de Leopoldo Waizbort e prefácio de Gabriel Cohn. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WEBER, Max. Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva/ Max Weber: tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa; Revisão técnica de Gabriel

Cohn- Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

WEBER, Max: Conceitos básicos de sociologia/ Max Leopoldo - São Paulo; Ed. Moraes, 1987.

WERNECK, Nelson. Em defesa da cultura/ Nelson Werneck Sodré - Rio de Janeiro, Ed.Bertrand Brasil S.A, 1988.

ZALUAR, Alba. Um debate disperso: violência e crime no Brasil da redemocratização. São Paulo Perspec. [online]. 1999, vol.13, n.3 [cited 2009-10-05], pp. 3-17

ZENI, Bruno. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. Estud. av. [online]. 2004, vol.18, n.50 [cited 2009-10-05], pp. 225-241.

ANEXO A

Publicações em revistas e jornais

Um créu no funk, Revista Época, junho de 2009 p. 86.

Faz sentido oficializar o funk?, Revista Bravo setembro de 2009, versão on line

Funk movimentou R\$ 10 milhões por mês só no Rio de Janeiro, Folha de São Paulo, 20/01/09

Pancadão na democracia, Lei que discrimina funk e festas raves avança e atiça leitores saudosos de um Estado Autoritário. O Globo, 18/01/09.

PM vai com tudo para cima da bandidagem: comandante promete acabar com baile funk e sufocar bandidos de moto, Jornal Meia Hora, 08/02/2009, p. 05

Todos juntos somos fortes, Ongs atuantes em favela do Rio se unem no F4 contraponto irônico ao G7 e propõem concerto social a partir da periferia, Revista O Globo, 4/02/2009.

Funk cria vagas e movimentou no Rio R\$ 127 milhões Jornal o Dia, 14 de dezembro de 2009.

PM e funkeiros selam a paz para volta dos bailes no Rio. Comandante-geral e líder de Mcs firmam pacto e cidade pode ganhar até funkódromo, Jornal Extra, 23/08/2009

Deputados revogam lei que proibia baile funk em comunidades, G1, on line, 01/09/2009.
<http://g1.globo.com/Noticias/Rio/>

Mcs querem funk nas escolas e retorno dos bailes nas favelas, G1, on line 27/08/09
<http://g1.globo.com/Noticias/Rio/>

Roda da funk do Morro Santa Marta vai à Justiça contra PM.: evento foi proibido na comunidade que possui unidade pacificadora, em nota PM diz que coíbe eventos usados pela criminalidade, G1, on line, 14/07/09 <http://g1.globo.com/Noticias/Rio/>

Projeto de lei sobre o funk carioca ganha repercussão internacional, Revista Rolling Stone, 22/01/09

ANEXO B

Vídeos com as músicas analisadas na tese e material coletado

Registros do Arrastão de 1992

<http://www.youtube.com/watch?v=jdkFzTJoxjY>

Racionais MCs – Diário de um Detento

http://www.youtube.com/watch?v=M1i-iGxUz9M&feature=rec-fav-watch-cur_emp-exp_stronger_r2

Soldado do Morro- MV Bill

<http://www.youtube.com/watch?v=gc1z4FL4pKo>

Rap da felicidade Mc Marcinho

http://www.youtube.com/watch?v=S_OIVv1HGES

Rap das Armas - versão proibida

http://www.youtube.com/watch?v=p_PgK3fvtqs

Rap das Armas por Mc Leonardo e Mc Júnior

<http://www.youtube.com/watch?v=T6-OH2qPShE>

Endereço dos Bailes _Mc Leonardo e Mc Júnior

<http://www.youtube.com/watch?v=tHLGpx2Jfsk>

Rap do Silva _ Bob Rum

<http://www.youtube.com/watch?v=XkH6PT9HMmc>

No Trenzinho e Amo Muito tudo isto: As Danadinhas

<http://www.youtube.com/watch?v=WiEz3lnQZUs&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=WIXOe5T9k7E>

Agora eu to solteira : gaiola das Popozudas

<http://www.youtube.com/watch?v=viaKwjffWzM>

Sou feia mas to na moda e Baile Funk – Tati Quebra Barraco⁵⁴

<http://www.youtube.com/watch?v=YaAk7rhop2I&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=jZQxtJ7W1ow&feature=related>

Hino do Comando Vermelho

http://www.youtube.com/watch?v=_kKeH_2SMZo&feature=related

⁵⁴ O vídeo apresenta a letra mas é uma montagem com um grupo de adolescentes. O que torna interessante a observação do extensão do fenômeno funk entre diferentes grupos urbanos.

Toque de Cadeia : Gil do Andaraí

http://www.youtube.com/watch?v=rKK1CFdM_Q8&feature=related

Pega o sabãozinho – Os Ousados

<http://www.youtube.com/watch?v=2XVIzyFGT8s>

Vem quicando _ Os Havaianos

<http://www.youtube.com/watch?v=ciCHg1UYFIg>

Passinho dos Prostitutos _ Os Prostitutos

<http://www.youtube.com/watch?v=CFCPuvHpwgs&feature=PlayList&p=B251DDC3FA0CA889&index=19>⁵⁵

Perereca no chão – Os Caçadores

<http://www.youtube.com/watch?v=AEFn7m-T-I4>

Loló da Fazendinha _ MC Frank

<http://www.youtube.com/watch?v=rNVkSrGb47o>

Injeção- Deise Tigrona

<http://www.youtube.com/watch?v=8IVt2tyFzwe&feature=fvw>

Claudinho e Bochecha – rap do Salgueiro

<http://www.youtube.com/watch?v=DOaqQ8OaEzg&feature=related>

Rap da A de Abalou – Mc Duda e Mc Willian

<http://www.youtube.com/watch?v=JAQ1UsWm2Ew&feature=related>

Hino da Furacão 2000

<http://www.youtube.com/watch?v=3TLexasIHP8&feature=related>

Duda e Taffarel – Rap do Festival

<http://www.youtube.com/watch?v=UIJTqcWdbwY>

Mc Coiote e Raposão – Rap da Estrada da Posse

<http://www.youtube.com/watch?v=ZVvslyf0wBE&feature=related>

Mc Neném- Dança da Cabeça

<http://www.youtube.com/watch?v=FUe9meT29RE>

encontro da APAFUNK CENTRAL DO BRASIL 9/04/09

<http://www.youtube.com/watch?v=HoGsklnyuVY>

⁵⁵ Os vídeos têm sido removidos da web. Este é uma amostra dos usos caseiros dos “hits” presentes nas festas atuais.

Mc Cidinho e Doca – rap da Cidade de Deus

<http://www.youtube.com/watch?v=FfOOMyN2Ltk&feature=related><http://www.youtube.com/watch?v=FfOOMyN2Ltk&feature=related>

Bonde do Tigrão – Cerol na Mão

<http://www.youtube.com/watch?v=fXFk6pab20E&feature=related>

Texto do Projeto de Lei

PROJETO DE LEI Nº 1392/2000

EMENTA:

DISPÕE SOBRE A REALIZAÇÃO DE BAILES TIPO FUNK NO TERRITÓRIO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO E DÁ OUTRAS PROVIDÊNCIAS.

Autor(es): COMISSÃO PARLAMENTAR DE INQUÉRITO INSTITUÍDA PELA RESOLUÇÃO Nº 182/99.

A ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

RESOLVE:

Art. 1º - São diretamente responsáveis pela promoção e/ou patrocínio de eventos Funk os presidentes, diretores e gerentes das entidades esportivas, sociais e recreativas e de quaisquer locais em que eles são realizados.

Art. 2º - Os clubes, entidades e locais fechados em que são realizados bailes Funk ficam obrigados a instalar detetores de metais em suas portarias.

Art. 3º - Só será permitida a realização de bailes Funk em todo o território do Estado do Rio de Janeiro com a presença de policiais militares, do início ao encerramento do evento.

Art. 4º - Os responsáveis pelos acontecimentos de que trata esta lei deverão solicitar, por escrito, e previamente, autorização da autoridade policial para a sua realização, respeitada a legislação em vigor.

Art. 5º - A Força Policial poderá interditar o clube e/ou local em que ocorrer atos de violência incentivada, erotismo e de pornografia, bem como onde se constatar o chamado **corredor da morte**.

Art. 6º - Ficam proibidos a execução de músicas e procedimentos de apologia ao crime nos locais em que se realizam eventos sociais e esportivos de quaisquer natureza.

Art. 7º - A autoridade policial deverá adotar atos de fiscalização intensa para proibir a venda de bebidas alcoólicas a crianças e adolescentes, nos clubes e estabelecimento de fins comerciais.

Art. 8º - Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Sala das Sessões, 28 de março de 2000.

**DEPUTADOS ALBERTO BRIZOLA, SIVUCA, ALESSANDRO
CALAZANS, PAULO RAMOS e EDMILSON VALENTIM**

JUSTIFICATIVA

A conclusão dos trabalhos da Comissão Parlamentar de Inquérito, instituída pela Resolução nº 182/99 para investigar os chamados **bailes Funk**, indica a necessidade da edição de legislação para esses tipos de eventos. As audiências realizadas com responsáveis pelos bailes tipo Funk e com pessoas envolvidas com os seus atos, além da avaliação dos procedimentos verificados leva os parlamentares nomeados pelo ato **E /GP/Nº 95/99**, a constatar inícios de violência, a existência de drogas e desvio de comportamentos entre os jovens freqüentadores dessas promoções – em determinados casos, induzidos por seus responsáveis -, fatos que justificam a presente proposição assinada pelos deputados que compõem a referida CPI.

ANEXO D

bailes que foram interditados pela CPI do Funk no Rio de Janeiro Quarta, 28 de março de 2001

No dia 6 de dezembro de 1999, o presidente da CPI do Funk na Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro, Alberto Brizola, pediu a interdição dos clubes ou locais em que se promovem bailes funk para manter a integridade física de seus freqüentadores. Confira a lista dos bailes que foram fechados por quarenta dias em 99:

- Tamoio de São Gonçalo, Rosário de Saracuruna, Signos de Nova Iguaçu, Associação de Rocha Miranda, Barra Aliança - Nova Iguaçu, Rocinha Baile da Gota
- Araruama de Caxias, Esporte Clube de Araruama - Equipe Gota, Pavunense, Citro de Itaboraí, Morro Agudo Futebol Clube, Blue Gardem – Piedade, A Gota - Lago da Batalha Niterói, Rancho do Rio das Pedras - Cidade de Deus
- Garênia Azul - Baile do Campo da Gardênia
- Colezinho de Irajá
- Brizolões de Vila Aliança - Vila Aliança
- Renascer de Jacarepaguá
- PAm de Pilar - Nova Iguaçu - Baile do Pachecão - Estrada do Pacheco em São Gonçalo
- Bandeirantes - São Gonçalo
- Pípos / Boaçu - São Gonçalo
- A Gota / Itaúna - São Gonçalo
- Recreativo Caxiense - Caxias
- Heliópolis Atlético Clube - Bel Ford Roxo
- Botafogo Mourisco - Botafogo
- Cassino Bangu
- A Gota - Baile do Anchieta - Anchieta
- Clube de Sub-Tenentes e Sargentos da Aeronáutica de Cascadura

ANEXO E

05/09/09

Palácio Guanabara abre as portas para baile funk em outubro



Cabral anuncia festa com a presença da APAFunk e da Big Mix. Iniciativa foi anunciada em reunião nesta sexta com MCs e Marlboro.

O Palácio Guanabara vai abrir as portas para o funk. Uma grande festa ao som da APAFunk e da Big Mix está sendo organizada. A previsão é que ela aconteça no dia 26 de outubro. As informações são da assessoria do deputado Marcelo Freixo (Psol), que se reuniu nesta sexta-feira (4) com o governador Sérgio Cabral e os MCs Leonardo, Mano Teko e Tojão. Também participaram do encontro os diretores da APAFunk, DJ Marlboro e a secretária estadual de Cultura, Adriana Rattes.

Segundo a assessoria, na reunião, Cabral se comprometeu a sancionar as leis aprovadas na última terça-feira (1º) e manifestou a intenção de promover estudos para a criação de uma Cidade do Funk, com oferta de atividades voltadas para meninos de rua e oficinas de formação de MCs, DJs e profissionais de eletroeletrônica, entre outras.

Freixo também anunciou nesta sexta mais um projeto de lei: a instituição do Dia do Funk, em 1º de setembro, data em que foi revogada a lei que proibia bailes funks em comunidades, com a presença de mais de 600 funkeiros na Alerj.

"A expectativa agora é que se garanta o diálogo entre a massa funkeira e o poder público para a construção de alternativas para o Rio de Janeiro", afirmou Freixo. E completou: "O importante é que esses jovens em vez de ser discriminados ou criminalizados sejam disputados pelo poder público".

A lei revogada no dia 1º era de autoria do deputado cassado Álvaro Lins, ex-chefe de polícia no governo de Rosinha Garotinho, e foi aprovada no dia 27 de maio de 2008.

Segundo a assessoria da Assembleia Legislativa do Rio (Alerj), a nova lei assegura a realização de manifestações próprias relacionadas ao funk e diz que os assuntos relativos ao estilo sejam, prioritariamente, da competência de secretarias ou outros órgãos ligados à cultura.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)