

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO - ECO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Ecio de Salles

***Sonoridades da Existência: Música, Comunicação e
Produção do Comum***

RIO DE JANEIRO

2009

Sonoridades da Existência:
Música, Comunicação e Produção do Comum

Autor: Ecio de Salles

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação da UFRJ, como requisito fundamental para a obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Linha de pesquisa: **Mídia e Mediações**

Orientadora: Profa. Dra. Ivana Bentes

Outubro, 2009

Ecio de Salles

***Sonoridades da Existência:
Música, Comunicação e Produção do Comum***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação da UFRJ, como requisito fundamental para a obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Ivana Bentes - Orientadora
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof^a Dr^a Heloísa Buarque de Hollanda
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof. Dr. Jaílson de Souza e Silva
Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof. Dr. João Luís de Araújo Maia
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

***Dedico este trabalho a meus amores: Daniele, Malu e
Heloísa (nosso outro fruto que está vindo aí).***

Agradecimentos!

A Deus e aos Orixás.

A Liv Sovik e a Ivana Bentes

Heloísa Buarque de Hollanda, Micael Herschmann, João Maia, Jailson de Souza, Júlio Tavares.

João Freire Filho e Paulo Vaz

Ilana Strozenberg

Victa de Carvalho, Patrícia Saldanha, Luiz Adolfo Andrade, Felipe Corrêa, Ana Lattanzi, Bia Polivanov, Raquel Castro, criadores e realizadores comigo do CONECO (Congresso de Estudantes de Pós-Graduação em Comunicação)

Marcus Vinícius Faustini, Júlio Ludemir,

César Migliorin

E meus colegas durante estes quatro anos de Doutorado

*Calo-me, espero, decifro./ As coisas talvez
melhorem./ São tão fortes as coisas!/ Mas eu não
sou as coisas e me revolto./ Tenho palavras em
mim buscando canal,/ são roucas e duras,/
irritadas, enérgicas,/ comprimidas há tanto
tempo,/ perderam o sentido, apenas querem
explodir.*

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

A música desempenha um papel especial na cultura brasileira. Ela é fundamental na maneira como definimos o nosso lugar no mundo e como pretendemos nele interferir. A potência inerente às diversas formas de expressão musical está presente em mais de um aspecto de nosso cotidiano, especialmente se nos referimos à cultura popular. Entre as inúmeras possibilidades de abordagem, o foco principal recairá sobre o funk brasileiro. Nesse contexto, abre-se espaço para a discussão sobre organizações que tentam conferir uma face mais politizada e democrática ao gênero. Essas formas de organização são sempre capazes de dizer algo sobre as formas contemporâneas de organização ética e estética dos jovens nas periferias. Trata-se, portanto, de indagar ao funk sobre o seu papel na vida contemporânea e questionar se ele pode contribuir para a constituição de uma *força popular democrática*, capaz de enfrentar o bloco de poder e dar consistência e objetividade aos desejos de transformação do mundo em que vivemos.

ABSTRACT

Music is a very special element in the Brazilian culture. It defines how we think our place in the world and the ways we want interfere in it. The power of the various forms of music expressions is present in more than one aspect of our daily lives, specially if we think of our popular culture. Amongst the many possible approaches, this research will focus on the Brazilian funk music and some organizations that try to associate a more democratic side to it. These organizations reflect the ethic and aesthetic reality of the young people in the peripheries of the city. Therefore, this work questions the current role of funk music in contributing for the constitution of a *democratic and popular force* capable of facing the established power and providing consistence and objectivity to the desire to transform the world we live in.

SUMÁRIO

Introdução	008
<i>Situando o tema</i>	<i>008</i>
<i>Perspectivas teóricas</i>	<i>009</i>
<i>Premissas, hipóteses, problemas</i>	<i>011</i>
Capítulo I: Cartografia teórico-afetiva – a cultura	014
<i>A questão da cultura</i>	<i>014</i>
<i>Cultura e direitos</i>	<i>018</i>
<i>A dimensão territorial da cultura</i>	<i>024</i>
<i>A centralidade da cultura</i>	<i>028</i>
<i>Produção e subjetividade</i>	<i>029</i>
<i>A relevância da música no contexto</i>	<i>033</i>
Capítulo II: Cartografia teórico-afetiva – a constituição do comum	036
<i>Imobilidade versus capacidade de circulação</i>	<i>036</i>
<i>Ofício dos pontífices</i>	<i>042</i>
<i>O contexto global</i>	<i>047</i>
<i>Estratégias para o comum</i>	<i>050</i>
Capítulo III: Re: a periferia é o centro!	055
<i>Periferia e favela: efeitos de centralidade</i>	<i>061</i>
<i>Da escassez à potência</i>	<i>066</i>
<i>Periferia é periferia em qualquer lugar</i>	<i>073</i>
<i>Do rural ao urbano</i>	<i>079</i>
<i>Do urbano ao periférico – a cidade multicêntrica</i>	<i>082</i>
Capítulo IV: Sonoridades da existência	086
<i>Funk, ética, estética e política</i>	<i>088</i>
<i>O acontecimento funk</i>	<i>094</i>
<i>Funk é cultura!</i>	<i>099</i>
<i>Interregno – o funk e a lei</i>	<i>105</i>
<i>MC Leonardo e a APA Funk</i>	<i>114</i>
<i>Funk, meliorismo, arte de viver</i>	<i>121</i>

Capítulo 5: Problema “proibição”/ Diálogos, interações	125
<i>O impasse do “proibição”</i>	<i>125</i>
<i>Diálogos e interações</i>	<i>135</i>
 Capítulo 6: A título de Conclusão	 146
 Bibliografia	 149
 ANEXO I: Manifesto do Movimento Funk é Cultura	 158
 ANEXO II: PROJETO DE LEI Nº 1671/2008	 159
 ANEXO III: PROJETO DE LEI Nº 1983/2008	 161

INTRODUÇÃO: Situando o tema

O projeto que escrevi, desde antes de sua concretização, partia do pressuposto de que a música – em que pese a relevância de outras formas de manifestação artística – ocupa um lugar central na cultura brasileira. Ela desempenha um papel importante na maneira como estabelecemos o nosso lugar no mundo, como nos definimos diante dele e como pretendemos nele interferir. A potência inerente às diversas formas de expressão musical está presente em mais de um aspecto de nosso cotidiano, especialmente se nos referimos especificamente à cultura popular.

Essa potência se verifica no estabelecimento de estratégias criativas de comunicação (explorando largamente modernas tecnologias como a Internet, o rádio e a televisão); na relação sempre problemática com a indústria cultural/ mercado; na conformação de identidades incongruentes com os modelos totalizantes; e na prática pedagógica/ social adotada por determinados grupos, mais ou menos organizados, que se valem dela como forma de investimento cultural, transformação social e, muitas vezes, política.

Em minhas recentes pesquisas, desde o Mestrado, tenho privilegiado artistas que se expressem através da música; sejam oriundos da periferia; e, de algum modo, tenham dado origem a grupos organizados que sustentam social, política e (às vezes) economicamente suas manifestações estéticas. Os artistas ou movimentos artísticos nesse contexto comungam características como o fato de terem na música a linguagem específica para o desenvolvimento de seu trabalho; terem eleito o território das periferias urbanas ou favelas como o lugar de constituição de seus projetos e ponto de partida de seus discursos; não negligenciarem virtudes e/ou as vicissitudes próprias à condição negra no Brasil; e, finalmente, participarem ativamente de grupos, movimentos, associações que organizam e legitimam suas ações.

As manifestações que mais se aproximavam desses critérios ligavam-se à cultura hip-hop, em especial o rap nos diversos centros urbanos brasileiros. Nesse contexto, incluem-se as experiências da Central Única das Favelas-CUFA, do Grupo Cultural AfroReggae (embora não este não participe diretamente da cultura hip0hop) ou ainda o Movimento Enraizados, de Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense.

Nesta tese continuo com este propósito, entretanto o foco principal agora recairá sobre o funk brasileiro. Daí, derivarão questões às vezes contraditórias – por exemplo, manifestações como o funk proibidão, ao lado de organizações que tentam construir uma face mais “politizada”¹ ao gênero, como o Funk Social e, especialmente, o movimento Funk é Cultura e a Associação de Profissionais e Amigos do Funk (APA-Funk). Essas formas de organização são sempre capazes de dizer algo sobre as formas contemporâneas de organização ética e estética dos jovens nas periferias.

Perspectivas teóricas

Paul Zumthor informava que o mais importante nos seus estudos residia em se perguntar sobre “em razão de quais energias e graças a – ou através de – quais meios a arte pode contribuir para criar, confirmar (ou rejeitar?) o estatuto do homem como tal”. De algum modo, esse pressuposto está presente nas opções teóricas que fiz para realizar a pesquisa que proponho aqui. Em função do assunto específico a que me dedico, o trabalho de Stuart Hall me será fundamental. Em um de seus artigos – cujo título², aliás, já indica um caminho importante para o rumo que tenciono dar ao meu estudo – Hall conclui sobre a cultura popular negra:

Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação (HALL, 2003: 342).

A importância desse trecho reside no fato de que, por um lado, afirma a força específica da cultura negra, o fato de ela trazer à tona outras falas, “outras formas de vida” e tradições de representação. O contexto dos artistas de que trato aqui é visceralmente colado à essa perspectiva, traduzindo-se na apresentação de um sujeito

¹ As aspas indicam o caráter problemático dessa adjetivação. Entendo que o conjunto da produção do funk seja, a seu modo, politizada e não apenas aquelas que assim se reivindicam. De qualquer modo, à falta de uma designação melhor, recorri a esta a fim de tornar o mais claro possível o que se quer dizer.

² *Que “negro” é esse na cultura negra?*

negro cuja imagem se oponha àquelas impostas pelo ponto de vista hegemônico. Por outro lado, ajuda a reconhecermos o valor devido – em que pese o caráter contraditório desse aspecto – das manifestações da cultura popular mais difundidas midiaticamente.

É, portanto, diante da estruturação globalizada do mundo que os grupos e movimentos tematizados aqui se legitimam como novos espaços de *intermediação*, e reúnem forças para abranger e negociar com outros setores: a indústria cultural, os meios de comunicação de massa, as universidades, os organismos governamentais. Na verdade, buscam um diálogo em que possam, pelo menos pontualmente, estar em posição de igualdade; posição que é atingida através de um cuidadoso e criterioso processo de luta e negociação.

Nesse contexto, o trabalho de Antonio Negri e Michael Hardt ganha relevância. Em livros como *Império* e *Multidão*, Negri e Hardt desenham uma cartografia do tempo presente – a partir de um prisma que combina análises sob ponto de vista histórico, filosófico cultural, político, econômico, social e antropológico – na qual se delineiam os processos atuais de dominação e controle, mas também as emergentes formas biopolíticas de reação a esses processos.

No âmbito desta tese, ganhará especial atenção a noção de comum, desenvolvida especificamente por Antonio Negri, em obras como *Exílio* ou *Kairós, alma venus, multitude*. O comum deriva de relações que envolvem produção de subjetividade (biopolítica); trabalho, em sua configuração imaterial; organização em rede, de base colaborativa e descentralizada. Seus desdobramentos práticos conduzem, no trabalho da multidão, à possibilidade de democracia (num sentido radicalizado de democracia) e liberdade. Segundo Hardt e Negri, no livro *Multidão*:

O comum que compartilhamos, na realidade, é menos descoberto que produzido. (Relutamos em utilizar a expressão no plural os comuns [the commons], porque ela remete a espaços de partilha pré-capitalista que foram destruídos pelo advento da propriedade privada. Apesar de um tanto estranho, o comum [the common] ressalta o conteúdo filosófico do termo e deixa claro que não se trata de uma volta ao passado, mas de um novo desenvolvimento.) Nossa comunicação, colaboração e cooperação não se baseiam apenas no comum, elas também produzem o

comum, numa espiral expansiva de relações (HARDT e NEGRI, 2005: 14).

Por último, mas não menos importante, a formulação teórica de David Shusterman a respeito da estética, publicada em *Vivendo a arte*, desempenhará um papel decisivo neste trabalho, uma vez que não só sua formulação me interessa como seus objetos de estudo, o funk e o hip-hop, coincidem com os meus. Suas idéias a respeito da estética popular, o conceito de meliorismo e sua proposta de união entre estética e ética na cultura popular serão valiosas aqui.

Sobre o funk e o hip-hop, Shusterman procurar demonstrar na prática, através de uma combinação de argumentos gerais e análises concretas, que a arte popular

não somente pode satisfazer os critérios mais importantes de nossa tradição estética, como também tem o poder de enriquecer e remodelar nosso conceito tradicional de estética, liberando-o de sua associação alienada a temas como privilégio de classe, inércia político-social e negação ascética da vida (SHUSTERMAN, 1998: 104).

Premissas, hipóteses, problemas

Nos últimos anos o campo da cultura – o que, evidentemente, vale também para a música – vem desempenhando um papel cada vez mais importante em nossa vida social, econômica e política. Nesse mesmo período, a expressão das periferias tem se apresentado com força crescente em inúmeros espaços de nossa existência social. **Trata-se, portanto, de indagar à “música das periferias”³ sobre o papel que ela desempenha na vida contemporânea.**

A partir daí, coloca-se a questão central, inspirada numa expressão de Stuart Hall. Para o autor, o ponto decisivo na definição do que seria a cultura popular (e, em nosso caso, a indagação se dirige especificamente à música popular) reside em seu posicionamento estratégico, colocando-se em tensão contínua com a cultura dominante. Então, a perspectiva principal, que orienta a construção da tese é: **pode**

³ O conceito de periferia (o que vale para favela) e ainda mais o de “música das periferias”, é complexo. O cineasta Cacá Diegues, em palestra no Cinema Odeon, por ocasião do Festival de Cinema da CUFA, dizia ter sido, talvez, o inventor do termo cinema de periferia, mas que estaria arrependido. Um dos jovens de quem falava afirmou sentir-se refém do conceito. Discutirei esse tema no capítulo 3.

essa “música das periferias” contribuir para a constituição de uma *força popular democrática*? (HALL, 2003: 263), capaz de enfrentar o bloco de poder e dar consistência e objetividade a um propósito, às vezes demasiadamente abstrato: transformar o mundo.

Os integrantes dos movimentos socioculturais citados anteriormente – nomeadamente, o Movimento Funk é Cultura e APA-Funk – mais que cantar, tocar, dançar, querem *produzir novas formas de estar no mundo e na vida*. Ainda mais: querem que essas novas formas tenham um efeito objetivo e transformador, que possa se disseminar em suas comunidades e além delas; que possa inclusive subverter certa ordem de poder.

George Yúdice – em *A conveniência da cultura*, livro onde analisa os usos da cultura na era global – ao referir-se a movimentos como o funk e o hip-hop, postula que houve uma transformação da luta social, especialmente no que se refere à exclusão racial e aos problemas nas favelas do Rio de Janeiro, “em um recurso de que podem se valer os grupos culturais ‘ONGizados’ para obter maior capacidade de ação [empowerment]” (YÚDICE, 2002: 18).

Talvez seja por isso que grupos como os citados estejam conseguindo se consolidar como importantes mediadores no atual contexto urbano. Canclini sustenta que “a indagação sobre os sujeitos capazes de transformar a atual estruturação globalizada nos levará a atentar aos novos espaços de *intermediação* cultural e sociopolítica” (CANCLINI, 2003: 28). Essa capacidade pode ser medida pela atenção que os grupos vêm obtendo nos grandes meios de comunicação e no empenho que demonstram em conferir à cultura, com a qual desenvolvem seus respectivos trabalhos, um caráter de missão. Aqui a arte, no caso a música, representa também uma forma de luta, sempre no sentido de ocupar um lugar diferente na sociedade, avesso aos estereótipos da miséria, do crime ou da submissão e conformismo. No caso, os movimentos socioculturais estão imbricados estreitamente nessa luta e fazem da música uma forma de comunicação portadora de um sentido especial, de um princípio tão profundamente estético, quanto comprometido com a transformação social.

Justamente nesse ponto surge aquele que considero meu problema de pesquisa. Até que ponto os modelos de organização da juventude, em especial nas periferias urbanas, no mundo contemporâneo é efetivamente capaz de promover ações transformadoras, de propor outro mundo possível?

Há certos problemas a se considerar aí, por exemplo o da “captura” desses processos pelas estruturas conservadoras de poder. Com efeito, o problema da “captura” está sempre presente nos discursos a respeito da *visibilidade* midiática. Afinal, se Maria Rita Kehl está correta e esse é um contexto em que a fama torna-se mais importante que a cidadania, todo o meu ponto de vista precisaria ser revisto, porque, como disse antes, suponho que a força dos grupos analisados aqui advém inclusive de sua participação ativa nos meios de comunicação.

Estes são, portanto, os desafios com os quais me defronto aqui. Como não poderia deixar de ser, não alimento a ilusão de encontrar respostas definitivas. Mesmo assim, espero com a pesquisa trabalhar as hipóteses a que chegar de forma semelhante ao que postulava John Dewey a respeito da filosofia. Dizia o filósofo que suas hipóteses “só tem valor na medida em que tornam as mentes dos homens mais sensíveis à vida ao seu redor” (citado em RORTY, 2000: 10).

CAPÍTULO I: Cartografia teórico-afetiva – a cultura

Não falo de dar o peixe, nem de ensinar a pescar. Falo de potencializar a “pesca” que se faz há muito tempo, em especial nas áreas de risco social, nos territórios de invisibilidade, nos grotões e nos guetos das grandes cidades brasileiras, onde pulsa uma cultura e uma arte tão fortes, mas tão fortes, que não há miséria, não há indigência, não há descaso ou violência que as façam calar.

Gilberto Gil

A questão da cultura

O educador Paulo Freire sustentava que a educação deveria estar aberta ao risco e à aceitação do novo (1996: 35). O conceito de cultura que se defenderá aqui caminha em sentido semelhante. É verdade que poucos termos conheceram tantas e tão diversificadas definições. Desde aquelas mais simplistas, reducionistas até, que tendiam a referi-lo à arte, literatura e música, até as mais extravagantes, como a de Fredric Jameson, que chegou a defini-la como “o conjunto de estigmas que um grupo leva aos olhos de outro (e vice-versa)” (in CANCLINI, 2003: 57), são muitos os entendimentos sobre o que seja *cultura*. Cabe salientar que nem sempre, por serem diferentes entre si, estas acepções serão mutuamente excludentes.

A cultura também se constitui de forma transversal. Já não é possível ver na cultura apenas a coleção de bens simbólicos, nem um sinônimo, diria Joel Rufino dos Santos, de saber ou de patrimônio artístico e científico. Tampouco é produtivo encará-la como um campo isolado, protegido. Em nossa era imaginal, completa o autor, “ela pode ser melhor definida como uma substância plástica de que tudo é feito, os objetos e os interstícios entre os objetos” (SANTOS, 2004: 191).

As ações da cultura partem do entendimento de que a cultura não é um produto, um ente concreto, tampouco se resume à lógica dos eventos. Ela é processo, “algo que se esconde dentro e atrás do produto”, e como tal tem efeitos duradouros no território onde se desenvolve. “A terminação *urus*, em *culturus*, indica processo, ação em realização, e não produto”, lembra Joel Rufino dos Santos (2004: 187).

Da mesma maneira, a cultura é capaz de promover experiências, provocar e explorar percepções e sensações sobre o território, sobre o mundo e sobre a vida. Nesse contexto, também deixa-se de lado o ponto de vista da cultura como representação e passa-se a entendê-la a partir de sua capacidade de deslançar possibilidades de ação criativa com a vida. Não se trata de levar cultura aonde quer que seja, mas de potencializar forças e desejos.

O campo gravitacional no qual transita a expressão *cultura*, conforme a penso aqui, reúne palavras que se atraem mutuamente: processo, linguagem, subjetividade, experiência. São termos diferentes entre si, mas que deixam perceber um destino compartilhado: a perspectiva de ampliação ou universalização dos direitos e o aprofundamento democrático.

Estes são pontos definidores das estratégias dos grupos que desenvolvem ações culturais na cidade. A partir dessas premissas, a cultura é entendida como um *modo de estar na vida*. Desse modo, ela atua no cotidiano das pessoas, modificando-as produtivamente, potencializando os sujeitos das ações, incidindo sobre a comunidade: reforça laços, estimula a conquista de auto-estima, produz pensamento sobre o lugar de cada um na rua, no bairro, na cidade, no país, no mundo, abrindo-se à possibilidade de transformá-lo, de democratizá-lo profundamente. Trata-se de investir nos processos micropolíticos, balizados na consideração do desejo e da produção de subjetividades, capazes de obter efeitos na macropolítica (PELBART, 2007): reinventar a cidade, criar efeitos de centralidade onde seja considerado periférico e desvalorizado.

Trata-se de estimular o desejo, experimentar todas as linguagens, compartilhar a emoção, a inteligência, potencializar e empoderar os sujeitos e os discursos, tomar posse da própria existência. Como percebe Ivana Bentes, em artigo que trata de produções audiovisuais, “é preciso tomar posse das linguagens e dos meios, tomar posse das câmeras, pois as questões de pertencimento e auto-estima passam pela potência da imagem e da visibilidade” (BENTES, 2007). E também garantir o direito à fruição, ao gozo estético.

Por um lado, a cultura designa a capacidade de determinados grupos em desenvolver o seu trabalho com organicidade e legitimidade nas comunidades onde se estabeleceram. Nos últimos anos, os movimentos dos jovens – em especial dos jovens

negros e pobres – têm sido responsáveis pela produção de uma nova subjetividade a partir das periferias do Brasil. Transformaram suas comunidades, valendo-se de uma dinâmica que combina comportamentos de resistência com os das redes sociais de produção, inaugurando espaços de criação e de “trabalho comum” (NEGRI & COCCO, 2005: 57).

Numa das oficinas culturais realizadas poricineiros culturais do projeto Bairro-Escola, em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense, a tarefa era desenhar livremente, inclusive fora das marcações, dos limites, propostos pela página de exercícios do livro escolar. Todavia, em uma reunião de avaliação de resultados do processo, uma das professoras da escola protestou: “a gente levou um tempão pra ensinar à criança desenhar dentro do círculo, e, agora, com as oficinas, eles aprendem a desenhar fora!”

Essa história, entre outras coisas, demonstra o papel efetivo que a cultura pode desempenhar no processo, desde que se determine a entender e colaborar com os princípios da formação escolar, a atuar junto, em vez de contra. Nesse contexto, a cultura tem-se mostrado uma linguagem importante, capaz de fazer diferença positiva no processo educativo. Não se trata de “instrumentalizar” a cultura nem de esvaziar o papel tradicional da escola, mas de incrementar a aprendizagem dos alunos mediante práticas, técnicas e experiências artísticas que redimensionem seu lugar no mundo e na vida.

Essas práticas, técnicas e experiências são hoje uma referência para a formulação e execução de políticas públicas. Sabe-se que as cidades brasileiras são territórios marcados por desigualdades sociais profundas. Por isso mesmo, as políticas públicas, após mais de vinte anos da redemocratização das instituições brasileiras, não podem eximir-se de criar soluções para a sua superação. Uma das chaves para o êxito dessa tarefa reside na efetivação de direitos.

O professor Jorge Luiz Barbosa, Coordenador do Observatório de Favelas, comenta que os debates atuais sobre a cidadania na agenda política ampliaram o tema em três direções principais: “a invenção de novos direitos sociais; o uso do território como prática substancial dos direitos e a redefinição do espaço público” (BARBOSA, 2008). Essas dimensões implicam, também, o reconhecimento de novos sujeitos de direitos, os quais vinham sendo historicamente alijados do processo democrático. Para

Barbosa, o reconhecimento desses novos sujeitos “e a inflexão territorial das políticas de garantia de direitos são dimensões que configuram a nova concretude para a construção de uma agenda democrática na metrópole” (BARBOSA, 2008).

Na redefinição do espaço público, é preciso rejeitar o entendimento de que o termo público, quando associado à política, designe estritamente *poder estatal*. De acordo com Barbosa,

o público não se limita ao Estado. E política só pode ganhar sentido como afirmação de ações plurais de *empoderamento* dos cidadãos, levando em consideração suas diferenças e os seus territórios de existência (BARBOSA, 2008).

Esse é um movimento que, de forma análoga ao que Ladislau Dowbor sustenta para a relação entre educação e desenvolvimento local, que nos tira “da atitude de espectadores críticos de um governo sempre insuficiente, ou do pessimismo passivo”. Com isso, “devolve ao cidadão a compreensão de que pode tomar o seu destino em suas mãos, conquanto haja uma dinâmica social local que facilite o processo” (DOWBOR, 2006: *mimeo*).

As experiências que serão narradas aqui – as quais nem de longe dão conta da miríade de ações, projetos e iniciativas que trafegam no mesmo sentido – são, a meu ver, demonstrações cabais desta possibilidade: a de influenciar políticas públicas capazes de agir no sentido do *empoderamento* dos sujeitos, de produzir novos direitos e de garantir o conhecimento do território, das práticas cotidianas e das vidas desses sujeitos.

Ressalte-se apenas que, uma vez que estamos no terreno da cultura e da arte, é importante que as metodologias de ação – o que é muito perceptível no trabalho dos grupos incluídos aqui – não recaiam na normatização ou no engessamento disciplinar do que se entende por *cidadania*. O crítico e professor de cinema francês Alain Bergala (2008: 26) compreende que “a arte não precisa de explicadores, mas de experimentadores”. Trata-se de priorizar a lógica da *linguagem*, em detrimento da lógica da *mensagem*. Uma vez que se tome posse da linguagem, a experiência estética se torna uma forma de estar na vida, de afetá-la e transformá-la, ativamente. Essas práticas demonstram que, apesar do momento desfavorável no que tange à educação,

é preciso estar aberto ao risco, como defendia Paulo Freire, ou a novos possíveis, como explica Maurizio Lazzarato:

Abrir-se ao possível é acolher, tal como acontece quando nos apaixonamos por alguém, a emergência de uma descontinuidade na nossa experiência; e construir, a partir da nova sensibilidade que o encontro com o outro proporciona, uma nova relação, um novo agenciamento (LAZZARATO, 2006: 18).

Cultura e direitos

Se a Proclamação de Teerã expressou a questão da indivisibilidade dos direitos humanos – que implica a interdependência dos direitos civis, políticos, econômicos, sociais, culturais e ambientais – em seu parágrafo 13 (“Como os direitos humanos e as liberdades fundamentais são indivisíveis, a realização dos direitos civis e políticos sem o gozo dos direitos econômicos, sociais e culturais resulta impossível”)⁴, a Agenda 21 da Cultura, produzida em reunião realizada em Barcelona, no ano de 2004, e auto proclamada *“um compromisso das cidades e dos governos locais para o desenvolvimento cultural”* aprofundou e deu consistência à questão. Em seu parágrafo de apresentação, afirma-se o seguinte:

Nós, cidades e governos locais do mundo, comprometidos com os direitos humanos, a diversidade cultural, a sustentabilidade, a democracia participativa e a criação de condições para a paz, reunidos em Barcelona nos dias 7 e 8 de Maio de 2004, no IV Fórum de Autoridades Locais de Porto Alegre para a Inclusão Social, no marco do Fórum Universal das Culturas – Barcelona 2004, aprovamos esta Agenda 21 da Cultura como documento orientador das políticas públicas de cultura e como contribuição para o desenvolvimento cultural da humanidade⁵.

O documento estabelece uma série de princípios que podem ser, em que pese alguma sobrevivência de noções excessivamente paternalistas ou compensatórias em relação ao assunto, considerados para ações culturais, em especial políticas públicas, nas cidades. Os princípios propostos passam por questões de consenso quanto à

⁴ In <http://www.dhnet.org.br/direitos/sip/onu/doc/teera.htm>.

⁵ <http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=2136>.

atuação nesse campo. Reafirma a diversidade cultural como patrimônio da humanidade; considerando-a *“um dos elementos essenciais de transformação da realidade urbana e social”*; propõe um nexo entre cultura e ecologia, considerando ambas bens comuns da humanidade; comprometem os governos locais com o reconhecimento de que *“os direitos culturais fazem parte indissociável dos direitos humanos, ratificando ainda que “a liberdade cultural dos indivíduos e das comunidades é condição essencial da democracia”*; institui os governos locais como defensores e promotores dos direitos humanos; definem as cidades e os espaços locais como *“ambientes privilegiados da elaboração cultural em constante evolução”*, além de serem os âmbitos da diversidade criativa; propugna o equilíbrio entre interesse público e privado, entre Estado e mercado, na gestão da Cultura; considera ainda *“o acesso ao universo cultural e simbólico em todos os momentos da vida”* e a *“apropriação da informação e a sua transformação em conhecimento”* como atos ou direitos de todos os cidadãos. Enfim, são dezesseis princípios, dos quais listei alguns que pareciam mais convenientes ao recorte proposto aqui, e mais 29 compromissos (desdobrados quase sempre dos princípios), além de recomendações a governos e instituições.

Esse conjunto de indicações não é uma receita, mas pode ser um bom começo para a criação de estratégias eficazes de gestão da Cultura nos municípios e sua eventual, e desejável, efetivação como direitos garantidos aos cidadãos.

Desse modo, é preciso reafirmar a centralidade da Cultura no cerne das políticas locais, incentivando a elaboração de agendas – nos moldes da proposta pela Agenda 21 – capazes de estimular o incremento dos apoios às ações culturais, a maior e efetiva participação cidadã na formulação das políticas e estratégias, a descentralização dos processos e incentivos, levando sempre em consideração as demandas dos espaços populares e suas especificidades. Com essas, entre outras iniciativas, viabiliza-se a realização da Cultura de forma democrática, participativa, assegurando a perspectiva dos direitos humanos e sua efetivação no território, o campo da luta pelos direitos de modo geral.

Até 1985, a Cultura – no âmbito do Estado – era tratada em conjunto com a Educação, através do antigo MEC (Ministério da Educação e Cultura). Em 1985, o Decreto 91.144 de 15 de março daquele ano, cria uma pasta específica para a Cultura, o MinC. Desse modo, reconhecia-se a autonomia e a importância da área. Em 1990,

por meio da Lei 8.028 de 12 de abril daquele ano, o Ministério da Cultura converteu-se em Secretaria da Cultura⁶, vinculada à Presidência da República, mas voltou ao status de Ministério dois anos depois, pela Lei 8.490, de 19 de novembro de 1992. Em 1999, ocorreram transformações no Ministério da Cultura, com ampliação de seus recursos e reorganização de sua estrutura, promovida pela Medida Provisória 813, de 1º de janeiro de 1995, transformada na Lei 9.649, de 27 de maio de 1998. Em 2003, o Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, aprovou a reestruturação do Ministério da Cultura, por meio do Decreto 4.805, de 12 de agosto⁷. Portanto, o Ministério é pouco mais jovem que a Constituição. Daí, talvez, a incipiência das políticas públicas por ele desenvolvidas, que se refletem ainda hoje, quando esse quadro começa a mudar. De qualquer forma, a criação do Ministério e a imediatamente posterior promulgação da Constituição representaram avanços importantes no processo de democratização do país, inclusive no que se refere à Cultura.

Desde o século XIX, a cultura vem sendo pensada (no âmbito das políticas culturais) pelas oligarquias políticas e econômicas que se perpetuaram no poder, desde o Império e atravessando a maior parte da história da República. O que resulta, como anota o antropólogo e Ex-Secretário de Articulação Institucional do MinC, Márcio Meira, num entendimento de cultura em que

de um lado era associada ao conhecimento que certas pessoas - 'cultas', acumulavam ao longo da vida. A cultura seria, desse ponto de vista, um privilégio daqueles que 'naturalmente' teriam aptidão intelectual, uma minoria letrada num país de analfabetos. De outro, a cultura estava associada somente às artes como a música, a pintura, o teatro, a literatura, de origem européia (MEIRA, 2004).

De posse desses conceitos, a tradição autoritária do Estado brasileiro desenvolveu uma política cultural elitista e excludente, relegando às práticas, aos saberes e fazeres da maioria da população – negra, indígena, mestiça, de origem popular... – a categoria de folclore. A partir dos anos 20, com o país começando a

⁶ Era uma revanche do então presidente Fernando Collor de Mello contra a classe artística no país, que tinha apoiado majoritariamente o candidato Luiz Inácio Lula da Silva nas eleições.

⁷ Informações disponíveis em <http://www.cultura.gov.br/site/sobre/historico-do-ministerio-da-cultura>.

intensificar o processo de urbanização e industrialização e o Modernismo desencadeando outros parâmetros de pensamento sobre o mundo e, em particular, sobre a sociedade brasileira, abre-se espaço para uma nova forma de entendimento de cultura brasileira. Mesmo assim, com o Estado Novo formas autoritárias de gestão da cultura continuaram prevalecendo. Apenas no final da década da 70, em que pese ainda serem os anos da ditadura militar, que novas perspectivas se apresentam.

Como foi apontado, nos 60 anos que se seguiram à Semana de Arte Moderna de 1922, embora tenham sido sedimentadas no Estado e na sociedade brasileira idéias, criações e ações que formaram a base sobre a qual se constrói no Brasil uma política cultural mais complexa e integrada, foi somente no final dos anos 70 que se iniciou no interior do Estado um debate no qual se vislumbrava a possibilidade de tradução dos conceitos antropológicos de cultura, de um complexo de saberes e práticas de um povo, num conjunto de políticas públicas que considere a cultura não apenas como ‘arte’, mas como um dos direitos fundamentais dos cidadãos, sendo inclusive definidora da sua humanidade e do seu exercício republicano de cidadania (MEIRA, 2004).

A Constituição da República Federativa do Brasil foi promulgada em 1988. Sua importância histórica e social é constantemente reiterada, não apenas por seu papel determinante no restabelecimento de um regime democrático no país, mas por ter, entre outras coisas, no mínimo apontado no sentido da realização dos objetivos fundamentais da República; da consolidação e ampliação dos direitos humanos e o efetivo acesso à Justiça e da afirmação da cidadania e fortalecimento dos meios de participação e de controle popular das ações governamentais e políticas públicas. Esses pontos podem ser verificados já no Artigo 3º da Carta:

Art. 3º. Constituem objetivos fundamentais da república: I- construir uma sociedade livre, justa e solidária; II- garantir o desenvolvimento nacional; III- erradicar a pobreza e a marginalização e reduzir as desigualdades regionais e sociais; IV – promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação.

Nesse dispositivo constitucional – bem como de outros ao longo do documento – parece evidente que o termo liberação é uma palavra-chave. Trata-se de liberar a

vida, as formas de trabalho, de expressão e subjetividade, em oposição aos modos opressivos e discriminação de gestão da sociedade. A questão política, da atuação política da multidão de singularidades que conforma o que denominamos sociedade, dá-se, portanto na clave da permanente mobilização por direitos. Essa própria mobilização, afirma o Adriano Pilatti, acaba por tornar-se ela própria um direito: o direito aos direitos. Para o professor de Direito da PUC,

instituições e práticas republicanas predispostas à expressão das forças populares, depuradas de seus componentes elitistas, identitários e demofóbicos, precisam ser construídas ao mesmo tempo em que é preciso abrir e percorrer as vias da radicalização democrática (PILLATI, S/D. *Mimeo*).

Daí, é fundamental ir além da conservação dos direitos já consagrados na Constituição, expandindo-os num processo constituinte capaz de efetivar a radicalização democrática e de demonstrar a possibilidade de constituição de um outro mundo (como na consigna dos movimentos de Seattle, do Forum Social Mundial e outros do gênero: “*outro mundo é possível*”). Esse processo, que poderia ser sintetizado na idéia de um *direito aos direitos*, aparece de forma implícita na ênfase conferida à afirmação da cidadania pela Constituição em seu art. 1º⁸.

Quanto à Cultura em particular, a Constituição cita o termo algumas vezes antes da seção que lhe é específica, em especial em seu Título III, que trata da *Organização do Estado*, Capítulo II (*Da União*), Artigo 23. Esse artigo informa que “é competência comum da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios”, entre outras: “proteger os documentos, as obras e outros bens de valor histórico, artístico e cultural, os monumentos, as paisagens naturais notáveis e os sítios arqueológicos”.

Mas é no Capítulo III (*Da Educação, da Cultura e do Desporto*), Seção II (*Da Cultura*), que entramos finalmente no tema específico da cultura no texto constitucional. O primeiro artigo desta seção traz o seguinte:

⁸ Constituição da República, art. 1º: *A República Federativa do Brasil constitui-se em Estado Democrático de Direito e tem como fundamentos: I – a soberania; II- a cidadania; III- a dignidade da pessoa humana; IV- os valores sociais do trabalho e da livre iniciativa; V- o pluralismo político. Parágrafo único. Todo o poder emana do povo, que o exerce por meio de representantes eleitos ou diretamente, nos termos desta Constituição.*

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º - O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 2º - A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

§ 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à: (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

I defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

II produção, promoção e difusão de bens culturais; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

III formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

IV democratização do acesso aos bens de cultura; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

V valorização da diversidade étnica e regional. (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005).

Já aparecem aí questões que serão fundamentais nas lutas culturais dos anos seguintes: a defesa do patrimônio e da memória, a defesa das manifestações populares, a valorização da diversidade étnico-racial e regional e a democratização do acesso.

O Artigo 216 dispõe a respeito do que constitui o patrimônio cultural brasileiro: “os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”. Nos desdobramentos desse artigo já se indica a criação de mecanismos de incentivo para o desenvolvimento e a difusão da produção e das manifestações culturais brasileiras.

O ponto que parece fundamental no texto da Carta diz respeito ao acesso à cultura. Não mais a cultura pensada nos termos criticados por Márcio Meira acima, mas a cultura entendida como conhecimento e como processo constituinte elaborado

e efetivado no cotidiano e no território. Esse entendimento, no entanto, exigirá efetiva participação dos cidadãos.

Para tanto, é fundamental a presença decidida do Ministério da Cultura na implementação de políticas públicas capazes de colocar em prática esses fundamentos. Desde 1985, quando foi implantado, até o início dos anos 2000, a pauta de discussão conformou-se em *“setorizar a discussão nos mecanismos financeiros capazes de ampliar as verbas públicas a setores restritos da produção cultural, aqueles com maior capacidade de organização e pressão política”*. Dessa forma, “as leis de incentivo, nas três esferas do aparato estatal, seus tetos de isenção, as estratégias de preenchimento das planilhas disponibilizadas pelos órgãos públicos deram a tônica da superficialidade política que acometeu durante quase duas décadas o debate cultural no país”, informa Marta Porto. Sem dúvida, nessa área a lógica do privilégio, do descaso em relação aos agenciamentos sociais, políticos e culturais das periferias, se sobrepôs à lógica dos direitos, da descentralização e desconcentração de recursos.

Nos últimos anos, em especial a partir da primeira gestão do Presidente Lula, alguns processos democratizantes têm procurado modificar substantivamente o quadro. Em seu discurso no lançamento do Programa Mais Cultura, o então Ministro Gilberto Gil afirmou o seguinte:

Ampliamos o conceito de cultura, abandonamos a prática da fragmentação e do clientelismo, implementamos nossas ações por meio de políticas públicas segundo princípios e critérios republicanos, criamos novos programas, alcançamos públicos até então excluídos. Junto com outros atores, lançamos as bases institucionais do Sistema Nacional de Cultura, dialogamos com inúmeros setores nos fóruns, congressos, câmaras setoriais e na Conferência Nacional de Cultura, na primeira que realizamos.

A dimensão territorial da cultura

A construção teórico-conceitual desenvolvida no início implica o reconhecimento da cultura como imanente à vida humana, combinando-se ao seu entendimento como um direito fundamental. Com isso, a cultura torna-se, sobretudo, uma atividade inscrita na totalidade de práticas que envolvem a subjetividade e objetividade das relações em sociedade.

Seguindo essa mesma argumentação podemos concluir que a cultura é, em sentido amplo, constituída na dinâmica das representações, crenças, signos, técnicas, hábitos e valores acumulados por indivíduos e coletivos sociais. Pode-se afirmar, então, que ela é o produto de diversas ações, saberes e fazeres que expressa a diversidade dos modos de vida presentes em uma mesma sociedade. Devemos, assim, considerar que a cultura se constrói a partir do movimento próprio das relações dos indivíduos entre si e com o mundo da realização da vida, promovendo a significação do ser social.

Este mundo de realização da vida, portanto da cultura, designamos como *território*. Espaço-tempo demarcado pelas intenções e ações humanas, emergindo como recurso e abrigo que exterioriza a existência individual e a coletiva. é o acesso, o controle e o uso, tanto de realidades visíveis quanto dos poderes invisíveis que as compõem, e que parecem partilhar o domínio das condições de reprodução da vida dos homens, tanto a deles própria, quanto aos recursos dos quais dependem.

O território significa a constituição necessária de laços que se definem pela apropriação e uso das condições materiais, como também dos investimentos simbólicos, espirituais, éticos que revelam uma outra natureza social do demarcado. Assim, pertencemos a um território, guardamo-lo, habitamo-lo e impregnamos-nos dele. Essa relação dialética de ser e estar no mundo, conferida pelas territorialidades da existência, revela-se como historicidade concreta da cultura, como diversidade de modos de vida.

O território guarda os elementos mais recônditos e, ao mesmo tempo, contribui para exteriorizar os significados de uma dada cultura. Ali estão presentes as cristalizações simbólicas, memórias e valores, que encarnam o sentido primordial da cultura. Porém, ele mesmo não pode ser interpretado como uma demarcação rígida e intransponível. O território também representa uma fronteira de comunicação de culturas, reclamando a presença do *Outro* como possibilidade de realização renovada dos modos de vida.

É decisivo reconhecer a diferença no movimento de realização da cultura. Nenhum modo de vida pode se afirmar, e simultaneamente renovar suas tradições, sem a presença de outros modos de vida. Portanto, a diversidade e a pluralidade são

marcas essenciais daquilo que chamamos de universo cultural e de toda a sua riqueza possível de desvendamento do que somos, onde estamos e como que vivemos:

A riqueza de formas das culturas e suas relações falam bem de perto a cada um de nós, já que nos convidam a que nos vejamos como seres sociais, nos fazem pensar a natureza dos todos sociais de que fazemos parte, nos fazem indagar das razões da realidade social de que partilhamos e das forças que as mantêm e as transformam (SANTOS, 1994: 09).

Se a cultura pode ser uma maneira pela qual o homem encontra o mundo e se vê, essa possibilidade cognitiva das formas culturais está intimamente associada às condições da pluralidade de suas inscrições territoriais. Não há dúvida que ainda podemos identificar manifestações culturais que remontam a diferentes épocas e se fazem representativas da acumulação de experiências humanas. Isto significa a criação de linguagens particulares de rememoração e atualização de acontecimentos, idéias, crenças, mitos, práticas, artefatos, costumes, hábitos; são falas dos territórios que costuram o tecido denso do existir dos seres humanos e permite que nos vejamos como fazendo parte de uma complexa realidade social.

A cultura é comunicação e desvendamento de si mesmo e do outro, uma vez que traz na festa, no canto, na dança, na comida, no adereço, na alegoria e na fantasia, as expressões da complexidade do vivido de indivíduos, etnias e grupos sociais. Trata-se do entendimento que a circularidade de bens, práticas e imaginários culturais – além das próprias pessoas – são indispensáveis para o enriquecimento da vida social como herança e, sobretudo, como projeto, uma vez que a cultura é uma construção que permite os seres humanos projetarem-se na direção do futuro. Isto significa afirmar que a recusa social do diferente – substanciada e instrumentalizada com criação de territórios protegidos por muralhas erguidas contra tudo que é considerado ignoto e/ou estrangeiro – implica a redução da cultura à padronização discricionária e à replicação consumista e, não raramente, autoritária.

As hierarquias que se impõem no ato da construção da cultura exprimem ordenamentos territoriais que estabelecem a relação interdição/consentimento. De um lado podem-se conhecer, como sugere CLAVAL (1999), hierarquias horizontais de produção e apropriação da cultura, através da qual as fronteiras territoriais tornam-se

porosas, permeáveis à comunicação de experiências e à incorporação do diferente como legítimo. E, de outro, as hierarquias verticais, definidas pelo status social e da distância territorial, constituindo indivíduos e coletivos (grupos e classes) exclusivistas. Aqui a cultura, através do domínio do território, é investida de relações de afirmação e de reprodução de poder, delimitando formas de hierarquias e conteúdos de força das culturas.

Os recortes territoriais da distinção social/cultural se exprimem nas relações de interdição e consentimento entre os indivíduos, etnias, grupos e classes. Relações que estabelecem grafias de aproximação e de afastamento em função de representações construídas nos marcos da diferença da apropriação e uso cultural do território. Isto tem significado, na maioria das vezes, uma *celebração do gueto* (SENNETT, 1993), na medida em que a restrição da presença do outro tem sido o expediente comum à reprodução da hegemonia cultural.

Joel Rufino dos Santos, por sua vez, lembra que, com Milton Santos, o território, “que só se torna um conceito utilizável para análise social quando o consideramos a partir do seu uso” – uma vez separado nitidamente do espaço, se tornou campo inteligível da luta social (SANTOS, 2004: 130). No lugar, dirá o autor, se produz na articulação contraditória entre o mundial que se anuncia e a especificidade histórica do particular.

No *lugar* é que se dão o poder, o desejo, o afeto, a informação – a cultura em suma. No lugar, portanto, eu diria nascem os processos culturais autônomos com relação ao mercado e ao Estado (SANTOS, 2004: 131).

Essa é uma definição relevante para o propósito estabelecido aqui. Porque o território será um dado constituidor das estratégias das experiências elencadas no escopo deste trabalho. As relações de poder, de enfrentamento, de criação serão desenroladas nesse cenário. Nesse *lugar*, em que, dirá Joel Rufino dos Santos, “onde a Cultura (informação, ideologia, arte, crenças) se torna [...] inseparável dos objetos e fatos” (SANTOS, 2004: 141) é que se constitui o campo de lutas, de enfrentamento à exponenciação da dominação social através do consumo. Contudo, indo além um pouco do que o autor conclui, em sentido contrário a esse movimento estará não apenas a “função

crítica dos intelectuais”, mas o conjunto de grupos organizados através da cultura nos mais diversificados e heterogêneos territórios espalhados pelas cidades do país.

A centralidade da cultura

A cultura é decisiva nesse contexto. Ela ocupa um lugar central na economia, nas relações sociais e na vida cotidiana. Stuart Hall, por exemplo, assinala “a enorme expansão de tudo que está associado a ela, na segunda metade do século XX, e o seu papel constitutivo, hoje, em todos os aspectos da vida social” (HALL, 1997. *mimeo*). Embora a cultura tenha sido sempre importante, nas últimas décadas vem alargando sensivelmente seu raio de atuação, obtendo também o reconhecimento de outros setores a respeito de sua relevância crescente no contexto contemporâneo.

A expressão “centralidade da cultura” indica aqui a forma como a cultura penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, *mediando* tudo. A cultura está presente nas vozes e imagens incorpóreas que nos interpelam das telas, nos postos de gasolina. Ela é um elemento chave no modo como o meio ambiente doméstico é atrelado, pelo consumo, às tendências e modas mundiais (HALL, 1997: *mimeo*).

Hall põe em questão o lugar da cultura no mundo contemporâneo e sua ocorrência tanto na sociedade quanto na análise social. Ele organiza seu argumento em torno de duas dimensões das centralidades da cultura: uma *substantiva* – o lugar que a cultura ocupa “na estrutura empírica real e na organização das atividades, instituições, e relações culturais na sociedade, em qualquer momento histórico particular”; outra *epistemológica*: “como a ‘cultura’ é usada para transformar nossa compreensão, explicação e modelos teóricos do mundo” (HALL, 1997: *mimeo*). Neste artigo, a fim de manter o foco em seus objetivos principais, será dada prioridade à primeira dimensão.

Desse modo, propõe o autor, haverá um viés dessa *revolução cultural* que afetará as relações globais, sobretudo devido à intensificação das trocas culturais mediante as novas tecnologias de informação e comunicação. Um processo que conduz à compressão espaço-tempo, reduzindo as distâncias e incrementando as

relações entre diferentes partes do globo, conduzindo ao risco de homogeneização cultural. Contudo, Hall contrapõe-se a essa linha de pensamento – “as consequências desta revolução cultural global não são nem tão uniformes nem tão fáceis de ser previstas”. Assim, conclui o autor, é mais provável que esse processo “produza ‘simultaneamente’ *novas* identificações ‘globais’ e *novas* identificações locais do que uma cultura global uniforme e homogênea” (HALL, 1997: *mimeo*).

A revolução cultural de que fala Stuart Hall, em suas formas substantivas, não se restringe à dinâmica macro das relações globais. Ela também penetra no nível do microcosmo. “A vida cotidiana das pessoas comuns foi revolucionada”, não de maneira regular ou homogênea, lembra o autor. Embora o ritmo das mudanças se diferencie em cada localidade geográfica, “são raros os lugares que estão fora do alcance destas forças culturais que desorganizam e causam deslocamentos” (HALL, 1997: *mimeo*).

Produção e Subjetividade

Ao abrirmos a página do projeto Reperiferia na Internet vê-se um globo em cuja superfície se percebe a imagem de um casario girando e, em seu interior, a frase “não existe inclusão sem inclusão subjetiva”. Essa frase é um dos emblemas definidores da ação do grupo criado em 2004 e, de certa forma, também diz respeito a um certo entendimento sobre a importância da subjetividade, ou do que denominamos “produção de subjetividade”, notadamente no contexto das práticas culturais das quais trato nesta tese.

Parafraseando um texto de Jacques Delors, em relatório que preparou para Unesco, essas práticas tratam de “fornecer, de algum modo, os mapas de um mundo complexo e constantemente agitado e, ao mesmo tempo, a bússola que permita navegar através dele” (DELORS, 1999). A seu modo, elas combinam os “pilares da educação” propostos pelo autor – *aprender a conhecer; aprender a fazer; aprender a conviver; aprender a ser* – e a inflexão inquietante, e às vezes instável, que a cultura propõe a fim de experimentar, testar os limites desses pilares e aprofundar os princípios por eles propostos. Por isso, sua forma de atuação é voltada para a ação. Cria-se dessa forma um efeito simbólico: a ação afeta o pensamento, estabelecendo diálogos capazes de trazer à tona a potência que já está presente nos sujeitos. Com

isso, dão-se a conhecer pessoas que – nas suas comunidades ou em outros lugares – assumirão seus destinos nas próprias mãos.

Por outro lado, essa produção de subjetividade se relaciona diretamente com a questão da linguagem, da necessária posse da linguagem. Ela estimula o desejo, a experimentação de todas as linguagens, a partilha da emoção, do conhecimento, da inteligência. Potencializa e empodera os sujeitos e os discursos, de algum modo garantem a posse da própria existência. Como percebe Ivana Bentes, em texto que trata de experiências audiovisuais, “é preciso tomar posse das linguagens e dos meios, tomar posse das câmeras, pois as questões de pertencimento e auto-estima passam pela potência da imagem e da visibilidade” (BENTES, 2007).

O termo subjetividade aqui, portanto, não faz referência a um sujeito dado a priori, ou mesmo a uma teoria do sujeito herdeira da tradição filosófica da modernidade que o apresentava como indivíduo constituído nos domínios de uma suposta natureza humana. Para Lazzarato (2006), de Kant a Husserl, passando por Hegel e Marx, a constituição do mundo e do si mesmo era explicada através da ontologia da relação sujeito/objeto e através das trocas intersubjetivas. Porém, na passagem da modernidade para a pós-modernidade, no momento em que todos os fenômenos importantes passaram a implicar diretamente dimensões de desejo, de antagonismo e de diferença, começou a ganhar força a idéia de uma subjetividade dissociada de conceitos como indivíduo ou individualidade. É uma subjetividade da ordem da produção e que produz, dentre outras coisas, o próprio sujeito, num processo contínuo, imprevisível e aberto. É o próprio conceito de produção que muda: a relação sujeito/objeto (que a tradição da razão instrumental define como sendo produtiva) desloca-se passando a constituir uma relação produtiva enquanto relação de sujeito a sujeito.

Para Michel Foucault a subjetividade será construída a partir das técnicas de si: o cuidado, o saber sobre si mesmo, constituindo modos de subjetivação que se referem a um sujeito que se constitui no encontro e na relação com um outro, sob o regime do saber (saber de si), da sexualidade e da verdade (conhecimento). Numa chave distinta, Deleuze e Guattari, propõem a subjetivação como sujeitamento, sujeição social:

O capital age como ponto de subjetivação, constituindo todos os homens em sujeitos, mas uns, os ‘capitalistas’ são como os sujeitos da enunciação que forma a subjetividade privada do capital, enquanto os outros, os ‘proletários’, são os sujeitos do enunciado, sujeitados às máquinas técnicas onde se efetua o capital” (DELEUZE & GUATTARI, 1997: 157).

Neste trabalho, a perspectiva de subjetividade é uma tentativa de combinar os pontos de vista dos três pensadores. Embora Deleuze e Guattari entendam a subjetividade e as formas de subjetivação de maneira distinta da de Foucault, uma vez que preferem falar de “hecceidade”, um conceito construído pelo filósofo Duns Scott, que se refere às singularidades, ao excesso, àquilo que antecede e ultrapassa o indivíduo, que é da ordem do pré-individual.

Félix Guattari por sua vez analisa as subjetividades maquínicas, propondo que se fale, no lugar de um *sujeito* da enunciação ou das instâncias psíquicas de Freud, de agenciamentos coletivos de enunciação, que corresponderiam a uma “subjetividade de natureza industrial, maquínica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida”, subjetividade que seria sempre “fabricada e modelada no registro do social” (GUATTARI E ROLNIK, 1996: 25 e 31). Esta subjetividade coletiva, porém, não surgiria do simples aglomerado de subjetividades individuais, ou do somatório de sujeitos portadores de identidades fixas e definidas a partir de oposições binárias (homem/mulher, adulto/criança, capital/trabalho, natureza/sociedade; trabalho/lazer, etc.). Guattari parte da idéia de processos de subjetivação que supõem a fluência de certo número de singularidades (singularidades que são sempre múltiplas), que explodem o âmbito da pessoalidade, dos sujeitos individuados. Trata-se então de pensar em processos de individuação e de produção de múltiplas subjetividades resultantes de “entrecruzamentos de determinações coletivas de várias espécies, não só sociais, mas econômicas, tecnológicas, de mídia etc.” (GUATTARI E ROLNIK, 1996: 34).

Assim, a constituição do mundo e das subjetividades que o habitam pode ser pensada como uma produção incessante que não tem mais como ponto de partida um sujeito definido a priori, mas que parte das diversas possibilidades de ser, de existir, que se abrem a partir dos encontros entre as múltiplas e diferentes subjetividades e das relações com o Outro (entendido como lugar ou ser da diferença) e com o mundo.

É neste sentido que podemos situar o processo de produção de subjetividade – os agenciamentos coletivos de enunciação propostos por Guattari – nos domínios da produção, da expressão e da linguagem.

Retomando o raciocínio de Maurizio Lazzarato, toda produção é imediatamente convertida em produção de serviços, ou seja, transformação das condições de atividade e das capacidades de ação futura dos clientes, usuários, públicos e que visa, em última instância, produzir formas de vida. Além disso, o autor nos lembra que, ao contrário dos tempos fordistas, em que o ponto zero era o chão de fábrica, cada vez mais devemos partir do consumo, invertendo assim a lógica da relação entre a oferta e a demanda: os clientes são agora os pivôs da estratégia da empresa. “Consumir não se reduz mais a comprar e a 'destruir' um serviço ou um produto, [...] significa sobretudo pertencer a um mundo, aderir a um universo” (LAZZARATO, 2006: 100). Finalmente, citando Mikhail Bakhtin, Lazzarato vai pontuar que esta produção também acontece em um território de expressão (de enunciações) permeado pela luta, que traz à reboque no momento em que se constitui e se organiza, confrontos entre forças sociais e políticas.

Um outro viés, que vem se somar a estes elencados acima, a respeito da subjetividade faz referência ainda mais imediata ao “slogan” da Escola Livre de Cinema que citamos anteriormente. É a que vincula esse conceito à idéia de responsabilidade. O psicanalista Jorge Forbes entende que vivemos hoje em um mundo sem limites naturais. “Ontem, tínhamos mais vontades que possibilidades; hoje, invertemos essa lógica, podemos mais do que conseguimos querer, ou absorver” (FORBES, 2008). Os avanços da tecnologia, da medicina e de outros campos alargam esses limites, mas impõem, segundo o autor, uma determinada ética.

Nesse mundo tecnológico, onde muitos enxergavam o final da subjetividade que seria deslocada pelo império das máquinas, o que ocorre é exatamente o contrário: um novo tipo de responsabilidade se impõe. Uma responsabilidade ainda mais baseada em critérios subjetivos que antes, uma vez que não pode se sustentar nos limites dos fatos, pois os fatos vão além dos limites. Não cabe mais a expressão constrita e aliviadora de um médico, à cabeceira de um doente, retirando o estetoscópio do ouvido e dizendo: “Fizemos tudo o que estava ao nosso alcance”. Sabemos que, nesse novo tempo de impensado avanço tecnológico, há sempre mais a fazer, daí estar nas

mãos de cada um a responsabilidade pelo limite (FORBES, 2008).

No exemplo do autor, a medicina baseada em evidências acaba, curiosamente, ampliando o comprometimento do médico, independente de sua vontade. Por isso, argumenta que “nessa época do homem desbussolado da globalização”, seria preciso o estabelecimento de uma nova ética, “uma ética não mais baseada no princípio divino das coisas, ou no princípio racional, que o substituiu”. Sua base seria, sustenta Forbes, o “Princípio Responsabilidade”.

A importância da música no contexto

A música, no Brasil, tem sido historicamente um veículo importante para narrar outras concepções sobre a existência nas favelas, ou nas periferias, de forma a mostrar-se na verdade dentro da vida, aliás, produtora da própria vida. Apesar do que informam as autoras de um dos artigos do livro citado acima:

Desde os anos 20 até os dias atuais, a MPB vem se constituindo como um dos maiores e mais importantes acervos documentais sobre a favela. Aí a favela se afirma, antes de mais nada, a partir de suas características físicas, de seus aspectos visíveis, emergindo como o espaço da habitação precária e improvisada, do predomínio do rústico sobre o durável, da ausência de arruamento, da escassez de serviços públicos – em poucas palavras, o espaço do não (OLIVEIRA e MARCIER in ZALUAR e ALVITO, 2004: 73).

Parece evidente que música desempenha um papel central na sociedade brasileira, embora talvez seja possível dizer o mesmo sobre outras nações do continente americano. Notadamente sobre países como Cuba, Colômbia ou mesmo Estados Unidos. O traço comum entre eles é a vitalidade, a diversidade e a complexidade das manifestações musicais negras. Em cada um deles a expressão cultural negra, em especial aquela que se dá através da música, assumiu contornos sociais e políticos muito nítidos. Edouard Glissant dizia que não há novidade no fato de a música, ao lado do gesto e da dança, ter constituído para os negros uma forma decisiva de comunicação, tão importante quanto o dom do discurso. “Foi assim que

inicialmente conseguimos emergir da plantation” (apud GILROY, 2001:162), dizia o pensador antilhano.

A música é também o elemento comum do trabalho de diversas organizações não governamentais orientadas para o social. Contudo, outro dado a se considerar é o fato de que todas elas – pelo menos as que compõem o recorte proposto aqui – também compartilham objetivos semelhantes, entre os quais a questão da “promoção da cidadania”. Esse é um dos temas de George Yúdice, em *A conveniência da cultura*. O autor propõe uma análise de ações de cidadania e órgãos culturais jovens no Rio de Janeiro, os quais seriam protagonistas de um ativismo capaz de, a um só tempo, “curar as feridas da cidade dividida” e “dar poder à juventude pobre e racializada”. Para Yúdice, “a música e a dança popular se tornaram oportunidades de realizar práticas de participação pública (ou de cidadania) que, de outra forma, não são verbalizadas” (YÚDICE, 2004: 187).

Esse é um aspecto, sem dúvida, fundamental do trabalho dos grupos organizados a partir da cultura, ou da música. Isso está presente na forma como constituíram suas organizações: quase sempre, com a finalidade de promover a cidadania. A página da Central Única das Favelas, organização carioca da qual faz parte o rapper MV Bill, informa que um dos objetivos da entidade é, “desenvolver e promover atividades com as comunidades carentes no campo da *cidadania* e no desenvolvimento humano em prol da melhoria da qualidade de vida” (www.cufa.com.br).

Ainda no Rio de Janeiro, esse mesmo entendimento de organização através da cultura suscitou a criação da Rede Social da Música. Trata-se de um espaço de interação e cooperação entre ONGs, entidades e projetos que trabalham com música, facilitando o intercâmbio de informações, experiências, conhecimentos e que promovem iniciativas cooperativadas. Hoje, dezenas de organizações integram a rede, entre as quais o Jongo da Serrinha (Rio de Janeiro); a Escola de Música Eletrônica, em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense; a Associação Respeita Januário (Recife); o Centro Popular de Ópera de Acari (Rio de Janeiro); o CEASM (Rio de Janeiro), através de parceria com a Escola de Música da UFRJ, entre outros.

O grande número de projetos, experiências, movimentos que se articulam através da música demonstram por um lado que essa é uma linguagem privilegiada

para a sociabilidade, em especial quando se trata da juventude, e também para o desenvolvimento de ações cujo objetivo é “promover a cidadania”. Por outro, ela também destaca

o poder da música no desenvolvimento das lutas negras pela comunicação de informações, organização da consciência e teste ou articulação das formas de subjetividade exigidas pela atuação política, seja individual ou coletiva, defensiva ou transformadora, exige atenção tanto aos atributos formais dessa cultura expressiva como à sua base moral distintiva (GILROY, 2001: 93-4).

A obra de Gilroy, sem dúvida, tem inúmeros méritos, mas também alguns senões. O principal deles talvez se deva à quase que total atenção às culturas anglofônicas das Atlântico Negro. Quando o tema é a música, essa deficiência se torna explícita. Não há em todo o livro qualquer menção a músicos brasileiros, cubanos, colombianos, chilenos... As poucas referências à música brasileira se dão mediante a discussão do trabalho de Quincy Jones. Isso apesar de no prefácio à edição brasileira o próprio autor afirmar: “a história brasileira tem sido marginalizada mesmo nos melhores relatos sobre a política negra centrados na América do Norte e no Caribe” (GILROY, 2001: 11). Caberia então pensar como as políticas específicas da música “funcionam” no “Atlântico Negro do Sul”, nos países de língua latina. Enfim, trata-se de pensar a música e as redes criadas a partir da música como espaço de controle e de resistência. Enfim, como essas redes enfrentam o tempo da globalização.

CAPÍTULO II: Cartografia teórico-afetiva – a constituição do comum

Passa uma borboleta por diante de mim/ E, pela primeira vez no Universo, eu reparo/ Que as borboletas não têm cor nem movimento/ Assim como as flores não têm perfume nem cor/ A cor é que tem cor nas asas da borboleta/ No movimento da borboleta o movimento é que se move/ O perfume é que tem perfume no perfume da flor/ A borboleta é apenas borboleta. E a flor é apenas flor.

Fernando Pessoa

Imobilidade versus capacidade de circulação

“Um passo à frente e você já está em outro lugar”, canta Chico Science na faixa “Um passeio no mundo livre”, do cultuado disco *AfrociBERdelia*, citada também na epígrafe acima. O trecho ilustra o peso que dimensão da mobilidade, ou da circulação, pode ter, ao lado da visibilidade, no processo de constituição do artista da periferia como cidadão.

Neste momento é a trajetória que importa, o caminho que esses indivíduos farão, com o objetivo principal de sair de um lugar previamente estabelecido, ao qual já demos vários nomes: o lugar do pobre, do excluído, do subalterno, do invisível, etc. Todos lugares-comuns que não dão conta da situação que vislumbram, e que colocam num ponto supostamente rebaixado, inalterável, irredimível, um conjunto significativo de pessoas. O esforço imenso e variado dessas pessoas para sair desse lugar é o que interessa agora.

Esse é, certamente, um processo complexo e se revela de distintas formas. Uma delas se expressa quando aquele artista adota uma política de identidades menos refratária, embora de modo algum submissa. Trata-se de uma política que rejeita a diluição da identidade negra no bojo da mestiçagem característica do Brasil, ao mesmo tempo em que acena com a possibilidade de um diálogo no qual as diferenças, conquanto afirmadas decididamente, não representem um empecilho à negociação. O importante é que, no transcorrer desse diálogo, ainda que se faça concessões, conquistas lhe sejam garantidas, entre as quais a da mobilidade. Como notou Silviano Santiago, já faz alguns anos que

muitos dos ilustres visitantes estrangeiros percorrem outras partes da terra e constituem novos interlocutores. Deixam o asfalto, sobem até as favelas⁹ e dialogam com grupos culturais que ali estão localizados. Em contrapartida, muitos dos jovens artistas moradores em comunidades carentes¹⁰ têm viajado a países estrangeiros e apresentado seu trabalho em palcos internacionais (SANTIAGO, 2004: 62).

Para o autor, esta forma de “contato entre profissionais duma cultura hegemônica e representantes jovens duma cultura pobre num país como o Brasil” seria impensável vinte, trinta anos atrás. Contudo, o que significa essa interação nos dias atuais? Talvez que uma forma de ativismo social e cultural, relativamente novo, esteja em curso. Recorrendo ao agenciamento da arte, ele se configura como iniciativa que coloca no mesmo patamar os discursos acadêmico, social (no sentido de movimentos sociais), e da cultura popular. Em última análise, reúne segmentos das elites e do popular “em pé de igualdade” numa hipotética mesa de negociações.

O exemplo citado por Santiago é apenas um, entre tantos. Basta dizer que o Afro Reggae, por exemplo, elaborou um livro sobre a história da favela de Vigário Geral em parceria com o Núcleo de História Oral da UFRJ. Já mencionei aqui também que lideranças da CUFA (MV Bill e Celso Athayde) escreveram um livro em co-autoria com o sociólogo Luiz Eduardo Soares. O livro *Cabeça de porco* foi escrito a seis mãos, com participação eqüânime de todos os autores.

O mencionado relacionamento “em pé de igualdade” entre membros da elite e das classes populares tem um lastro histórico que remete, certamente, a inúmeros exemplos. Entre os quais, o encontro de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, José do Patrocínio e outros, com os sambistas e chorões João da Bahiana, Donga,

⁹ É curioso como a associação entre favela e morro é persistente em diferentes narrativas, desconsiderando a existência de inúmeras favelas planas na cidade. Aqui, é Santiago que incorre no erro. Anos atrás, lembro de uma nota no jornal O Globo informando sobre um evento em Vigário Geral, que é plana, que começava mais ou menos assim: *no próximo sábado, o artista tal vai subir o morro*.

¹⁰ Prefiro evitar adjetivos como o utilizado Silviano Santiago (carente), uma vez que essas designações tendem sempre a uma certa visão a um só tempo preconceituosa e estigmatizante dos espaços da favela, uma vez que a caracterizam preferente e redutoramente pela marca da ausência ou da precariedade. Embora perceba a boa fé do autor e entenda que o uso desse termo não comprometa o seu raciocínio, insisto, no meu caso particular, em rejeitar essas atribuições, a fim de não contaminar meu próprio discurso com os estigmas que critico (já reconhecendo também que nem sempre isso será possível).

Pixinguinha. Esse encontro – que na visão de Hermano Vianna alegoriza a invenção de um Brasil mestiço, no qual o samba ocuparia o lugar central na formação de uma certa brasilidade – revela táticas de circulação empreendidas a partir de uma manifestação artística, no caso a música, que são postas em prática há muito tempo em nossa cultura.

Silviano Santiago, no livro significativamente intitulado *O cosmopolitismo do pobre*, comenta o caráter cosmopolita de uma parcela da intelectualidade brasileira na passagem do século XIX para o XX, com especial destaque para Joaquim Nabuco, constantemente transitando entre o Brasil e Europa. A viagem tinha um significado especial para a elite... mas tinha outro para os pobres. A viagem dos Oito Batutas (grupo de Pixinguinha, um dos presentes ao encontro mencionado acima) à Europa é indicativa do fenômeno. Com o passar do tempo, as diferenças se acentuaram, as desigualdades se agravaram. As ondas migratórias de décadas anteriores, quase sempre oriundas do Nordeste do país, incrementaram as populações de favelas no Sul-Sudeste. A partir daí, essas populações pareciam condenadas a um destino inexorável: tornar-se invisível e imóvel.

Zygmunt Bauman, num texto cujo tema é a globalização, afirma que “a marca dos excluídos na era da compressão espaço-temporal é a *imobilidade*” (Bauman, 1999: 121). Para o autor, uma consequência danosa da instauração de um mundo globalizado residiria no contraste entre poder de mobilidade para as elites e consequente retenção em seus lugares de origem para os pobres. Como a personagem Traveler, do romance *O Jogo da Amarelinha*, (que odiava o próprio nome, porque aos 40 anos “continuava preso à rua Cachimayo”, sem “a menor esperança de percorrer os caminhos do mundo”), os pobres viveriam a angústia de estarem privados da possibilidade de sair de seu lugar:

A imobilidade forçada, a condição de estar preso a um lugar, sem permissão de se mudar para parte alguma, parece abominável, cruel e repulsiva; é a proibição de movimento, mais do que a frustração de um efetivo desejo de mudar, que torna essa situação especialmente ofensiva. Estar proibido de mover-se é um símbolo poderosíssimo de impotência, de incapacidade e dor (BAUMAN, 1999: 130).

No entanto, a opinião de Bauman me parece demasiado pessimista. Embora apresente bons argumentos para pensar a questão da forma como o poder instituído impõe certas condições desfavoráveis ao pobres, oferece pouco em termos de se pensar nas “rotas de fuga” a essas condições. Enfim, não considera apropriadamente as formas em que a “dor” se converte em símbolo igualmente poderosíssimo de “potência” e “capacidade”. Como subverte a proibição de movimento e mobiliza, até as últimas conseqüências, o desejo de mudar. E aqui a música assume um papel determinante no processo. Não apenas de maneira simbólica, como expressão artística capaz de transportar metaforicamente os envolvidos no processo para um outro lugar. Aqui a música torna efetiva a mudança.

É importante dizer que ainda mais importante que as viagens internacionais de “jovens artistas moradores em comunidades” a que Santiago se refere são as “viagens” através da cidade. Ao adquirir o *direito de circulação*, o jovem da periferia adquire, ao mesmo tempo, o acesso à cidade. Ou o *direito à cidade*, pra usar expressão consagrada pelo historiador francês Henri Lefebvre¹¹.

Na cidade, esse direito é obstaculizado por inúmeros fatores. De uma lado, os preconceitos e estigmas que impedem determinados grupos, em virtude de suas características fenotípicas, de entrar e estar à vontade em certos espaços. Um caso exemplar, no Rio de Janeiro, foi o “passeio” de militantes do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto em um shopping na zona sul da cidade. A reação entre assustada e indignada dos freqüentadores “habituais” do shopping, a imediata mobilização do aparato de segurança e os comentários entre constrangidos e explicitamente preconceituosos da imprensa demonstram de certa forma os “limites” impostos a determinados indivíduos ou grupos, limites quase sempre baseados em visões estereotipadas, que os estigmatizam¹² e interditam sua mobilidade no espaço.

¹¹ O direito à cidade se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade (LEFEBVRE, 2001: 135).

¹² Luiz Eduardo Soares comenta: Lançar sobre uma pessoa um estigma corresponde a acusá-la simplesmente pelo fato de ela existir. Prever seu comportamento estimula e justifica a adoção de atitudes preventivas. Como aquilo que se prevê é ameaçador, a defesa antecipada será a agressão ou a fuga, também hostil. Quer dizer, o preconceito arma o medo que dispara a violência, preventivamente (ATHAYDE [et al.], 2005: 175).

Outro fator é o estabelecimento de fronteiras hostis, onde prevalece o conflito. A perspectiva do conflito tem diversas escalas, mas seu alcance é global – ela está presente na fronteira entre Israel e Palestina e também na divisa entre as comunidades de Vigário Geral e Parada de Lucas, no Rio de Janeiro, ou ainda entre algumas comunidades na Favela da Maré, Complexo do Alemão, entre outras (não por acaso, o ponto crítico de hostilidades nas fronteiras em algumas dessas localidades foi apelidado “faixa de gaza”). A realidade no Rio de Janeiro, em que inúmeras comunidades vivem sob o jugo de facções de narcotraficantes ou de grupos milicianos é outro exemplo.

No final, o conflito está em toda parte e de modo duradouro. Ele obscurece as possibilidades de investirmos na possibilidade de constituição de se viver em conjunto e produzir mais e melhor para todos, aprofundando a democracia e as condições de sociabilidade no espaço urbano. Todavia, nos dias de hoje, essas possibilidades são solapadas, como perceberam Hardt e Negri, “pelo estado de conflito que aparentemente se instalou de maneira permanente em todo o mundo” (HARDT & NEGRI, 2005: 9). Se os argumentos dos filósofos referiam-se a conflitos de maior expressão global (Israel e Palestina, Iraque e outros mais), não é impossível considerá-los igualmente para o nosso contexto específico, em nossos centros urbanos.

Recentemente, o filme *Tropa de Elite*, de José Padilha, expôs um lado da questão. O filme poderia entrar para a história por conta do fenômeno de sua reprodução (ilegal) e distribuição, via camelôs, ainda antes de finalizado. No entanto, seu conteúdo revela uma face complexa do fenômeno da violência no Rio de Janeiro. A fala de uma das personagens principais, o Capitão Nascimento, do BOPE – “se o BOPE não existisse, o tráfico já teria essa cidade há muito tempo” – denuncia, de forma cristalina, um determinado ponto de vista. Combinada a um suposto “canto de guerra” dessa instituição, transcrita no livro *Elite da Tropa*¹³, de Luiz Eduardo Soares, André Batista e Rodrigo Pimentel, ganha contornos bem objetivos: “Homem de preto, qual é sua missão? É invadir favela/ E deixar corpo no chão”.

¹³ O livro teria sido a inspiração para o filme, os dois últimos autores citados são, respectivamente, capitão e ex-capitão do BOPE – Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro.

A repressão, e eventualmente o extermínio, de criminosos, notadamente traficantes, nas favelas acaba ganhando a forma de uma guerra a pobres e negros moradores dessas localidades. O contexto não é simples e assume diversas formas, inclusive se se leva em consideração as guerras interfacções no interior das próprias favelas.

Portanto, a perspectiva sobre a circulação que pretendo manifestar aqui tem a ver com as possibilidades de se pensar sobre os antídotos à lógica anti-democrática e coercitiva para os problemas das artificiais, mas contundentes, fronteiras urbanas. A questão é: quais são as formas possíveis de encontro entre as diferenças e de intervenção criativa na cidade. Formas que possam contribuir, mesmo que em pequena escala e por vezes contraditórias, para o pensamento sobre a nossa existência em sociedade, sobre como – e em que ocasiões – se pode enfrentar as tensões geradoras de barreiras entre as pessoas.

No conto *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, Rubem Fonseca desenvolve uma narrativa que aproxima a circulação no espaço urbano da própria arte da escrita, criando assim uma experiência literária que é também uma experiência de cidade, e vice-versa¹⁴. A história da Literatura Brasileira é pródiga em autores que através da circulação na cidade, construíram narrativas que, por sua vez, construíram uma idéia de cidade. Autores como Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio... caminharam com suas personagens nas ruas da cidade, afetando-a e por ela sendo afetados. Essa foi, à época desses escritores como hoje, uma forma de escapar às armadilhas de segregação e da discriminação. A sugestão que apresento aqui é a de que o direito à cidade, ou à circulação na cidade, vai de par com o desejo de narrá-la, de se apropriar dela, de senti-la.

Em seu livro *Épuras do Social – Como podem os intelectuais trabalhar para os pobres*, Joel Rufino dos Santos considera Paulo da Portela um dos mais importantes representantes do que ele qualifica como “intelectuais dos pobres”. “Sua habilidade social consistiu na educação dos seus iguais e na sedução dos diferentes” (SANTOS,

¹⁴ O trecho inicial do conto é o seguinte: “Augusto, o andarilho, cujo nome verdadeiro é Epifânio, mora num sobrado em cima de uma chapelaria feminina, na rua Sete de Setembro, no centro da cidade, e anda nas ruas o dia inteiro e parte da noite. Acredita que ao caminhar pensa melhor, encontra soluções para os problemas; soliturno ambulando, diz para seus botões” (FONSECA, Rubem. 1994. *Contos Reunidos*. São Paulo: Ed.Cia. das Letras).

2004: 153). Para Joel Rufino, uma das maiores, senão a maior, virtude de Paulo era sua capacidade de circular, de conhecer a cidade:

Ele sabia muita coisa, aprendia muita coisa, estava sempre fora, *andava pela cidade*, em outras escolas de samba. Então, ele trazia muitas novidades pra Portela (SANTOS, 2004: 153. Itálico adicionado).

Essa é talvez a principal importância da capacidade de circulação – seja na cidade, seja no mundo, como no caso das viagens mencionadas por Santiago acima –, num contexto em que circular não significa apenas transitar de um ponto a outro, mas conhecer e se apropriar da cidade. Essa capacidade implica romper a imobilidade a que teriam sido os condenados os pobres, ao mesmo tempo em que contribuem para alargar as fronteiras que dividem a cidade.

Ofício dos pontífices

As articulações que atuam através da cultura demonstram que a organização de redes é uma característica inerente desses agenciamentos. Não se trata mais de fazer frente a um só foco de opressão, mas de agir junto à diversidade de grupos e instituições, os quais na maior parte das vezes falam a partir dos múltiplos pontos de intersecção entre os vários atores, interesses e discursos envolvidos no processo. Essa é uma das razões que inspiram a utilização da metáfora da “ponte” neste trabalho. Cada vez mais, os grupos organizados da cultura se mostram capazes de construir esses elos, não apenas entre seus pares, mas igualmente entre outras instâncias da sociedade, como agências de fomento e, às vezes, o Estado ou grandes empresas privadas.

Esse é um aspecto problemático, uma vez que a participação em redes tão abrangentes colocaria em questão o lugar desses grupos como oposição efetiva ao poder dominante, uma vez que se pode caracterizar nesse processo “uma absorção dentro de iniciativas hierarquizadas”, afirma George Yúdice ao analisar o tipo de agência praticada pelo Grupo Cultural AfroReggae. A fim de resolver o impasse, Yúdice sugere que:

As agências têm êxito à medida que um indivíduo ou um grupo pode se apoderar da multiplicidade de lugares de encontro através dos quais a iniciativa, a ação, a política etc. são negociadas. Mas a orquestração e a negociação requerem que se mantenha uma posição face à cooptação (YÚDICE, 2004: 215).

Esses agenciamentos tendem a se complexificar ainda mais no momento em que as desigualdades sociais e a violência urbana passam a ocupar o centro das preocupações, notadamente nos países em desenvolvimento. Nesse momento, algumas organizações, em especial aquelas que se valem da cultura como recurso, passam a investir fortemente na criação de modos de aproximação entre os espaços sociais antagonizados por questões sociais, raciais/étnicas ou geográficas.

A demonstração cabal dessa sugestão é fornecida pelo Grupo Cultural AfroReggae. E não apenas devido ao trabalho que essa organização desenvolve em favelas do Rio de Janeiro, mas porque esse objetivo é informado em sua missão institucional:

Promover a inclusão e a justiça social, utilizando a arte, a cultura afro-brasileira e a educação como ferramentas para a *criação de pontes* que unam as diferenças e sirvam como alicerces para a sustentabilidade e o exercício da cidadania (in www.afroreggae.org. Itálico adicionado).

Nos grandes centros urbanos, como o Rio de Janeiro, onde atuam os grupos como AfroReggae e CUFA, os últimos tempos são marcados pelo recrudescimento da pobreza, da violência e da lógica do conflito. São cada vez mais nítidos os contornos de uma lógica de fechamento, de tensões aparentemente irreconciliáveis. Parte da classe média opta por se enclausurar em condomínios fechados, onde a segurança muitas vezes é mais importante que o conforto – uma canção do grupo pop-rock O Rappa expressa esse mecanismo: “os muros do condomínio são pra trazer proteção/ mas também trazem a dúvida se é você que está nessa prisão” (YUCA: “Minha alma”).

Enquanto isso, as favelas são cuidadosa e habilmente conduzidas a conter as manifestações sociais e raciais mais violentas em seu interior, nunca fora delas. As favelas se configuram como uma espécie de limite para os aspectos mais danosos da

violência e da pobreza¹⁵. O narcotráfico é apenas a parte mais visível dessa questão. Portanto, o problema que se coloca é não tanto o da separação, mas o da fronteira entre a favela e a cidade.

Cabe destacar a distinção proposta por Sandro Mezzadra em *Derecho de fuga. Migraciones, ciudadanía y globalización* (2005), entre os conceitos de *fronteira* e *confim*. O primeiro se caracterizaria como espaço de transição, de contato e reconhecimento da alteridade. Já o segundo, conduziria a uma divisão intransponível que divide os territórios e que funcionaria como protetor de espaços políticos, sociais e simbólicos já consolidado (apud SILVA S/D: *Mimeo*).

A fronteira conforme abordada acima, e que ainda representa as narrativas hegemônicas sobre a cidade, corresponderia ao segundo conceito – a fronteira como *confim*. O livro *Cidade partida*, do jornalista Zuenir Ventura, obra que teve considerável impacto no imaginário social brasileiro desde seu lançamento até hoje, ilustra esse fato.

Por outro lado, os grupos ONGizados (para usar a expressão de Yúdice) que se valem da cultura para desenvolver as suas idéias atuam na outra clave. A impressão inicial é a de que identificaram os fossos que dividem e separam as pessoas – os quais passam por questões sociais, raciais, econômicas, geográficas, de gênero – decidiram “construir pontes” sobre esses abismos. Curiosamente, seu gesto se assemelha a postura teórica proposta por Canclini em seus últimos trabalhos.

As teorias comunicacionais nos lembram que a conexão e a desconexão com os outros são parte da nossa constituição como sujeitos individuais e coletivos. Portanto, o espaço inter é decisivo. Ao postulá-lo como centro da investigação e da reflexão, estas páginas buscam compreender as razões dos fracassos políticos e participar da mobilização de recursos interculturais para construir alternativas.

¹⁵ Fala-se aqui da cidade do Rio de Janeiro, mas a questão dessa divisão é de ordem planetária. Em *Planeta de favelas*, vemos que o problema relatado é comum a várias partes do globo. Segundo Mike Davis, “é paradoxal que o tijolos desse planeta-favela sejam ao mesmo tempo totalmente intercambiáveis e espontaneamente únicos, como os *bustees* de Kolkata, os *chawls* e *zopadpattis* de Mumbai, (...) os *conventillos* de Quito, as *favelas* do Brasil, as *villas miseria* de Buenos Aires e as *colonias populares* da Cidade do México. São os antípodas tenazes das paisagens genéricas de fantasia e dos parques temáticos residenciais – os burgueses “Offworlds” [mundos de fora], de Philip K. Dick – nos quais a classe média global cada vez mais prefere se enclausurar (DAVIS, 2006: 200).

Canclini, afirma ainda que, ao ficar de um lado apenas do precipício, quase sempre se permite que outros “– deste lado e daquele – construam as pontes” (CANCLINI, 2005: 31).

Quanto aos artistas e grupos, seu expediente é justamente o de criar pontes capazes de abrir ao menos uma via de acesso de um lado a outro. Por isso, a sugestão de seu trabalho como o *ofício dos pontífices*. Trazendo o termo pontífice para uma interpretação laica, ele procura expressar o trabalho dos agentes de que se tem tratado aqui. Segundo a Enciclopédia Católica Popular¹⁶, o termo, “que alguns crêem significar ‘fazer ponte’, equivale a sacerdote que estabelece a ligação entre Deus e os seus fiéis”. No caso dos artistas populares organizados, essa “ligação” não teria nenhum conteúdo transcendente. Na prática, além de se investir na produção de redes em seu próprio campo de atuação, trata-se de ligar pontos dissociados na experiência social: favela e asfalto, elite e popular, ONGs e empresas. Eles não solucionam os problemas do mundo, não erradicam as desigualdades ou os conflitos, até porque são ainda poucos e detentores de escassos recursos para isso. No entanto, eles abrem os caminhos – contróem as pontes – que tornarão viáveis as perspectivas de travessia, de contato, de diálogo.

Alguns dos exemplos desse processo, mais uma vez, vem de atividades desenvolvidas por Grupo Cultural AfroReggae e a CUFA¹⁷. Recentemente, essas duas instituições estabeleceram relações consideradas controversas por alguns de seus pares e, certamente, por parte de seu público. MV Bill, representante da CUFA, logo depois da publicação (em parceria com Celso Athayde, criador e coordenador da CUFA) de *Falcão – Meninos do tráfico*, promoveu lançamento do livro e exibição do documentário homônimo na Daslu, loja de alta costura freqüentada pela classe alta, sediada em São Paulo. Em resposta à torrente de críticas que recebeu pelo gesto, MV Bill afirmou que a sua intenção “é dialogar. Não estou aqui nesta loja para fazer um

¹⁶ In http://www.agencia.ecclesia.pt/catolicopedia/artigo.asp?id_entrada=1505.

¹⁷ O AfroReggae e a CUFA, na metade de 2006, uniram-se a outras duas conhecidas ONGs cariocas, o Observatório de Favelas e o Nós do Morro, para constituir uma associação denominada F-4 (Favela 4). Essa união foi resultado de um convite da Presidência da República, sensibilizada pela exibição do documentário *Falcão – Meninos do tráfico*, a fim de que essas instituições contribuíssem para a formulação de políticas públicas voltadas para as favelas no Brasil. Mas este é um assunto para outro momento.

show. Estou aqui para falar de um problema muito mais sério e propor também uma divisão de renda”¹⁸.

A idéia de juntar mundos opostos, criar pontes entre eles, parece hoje uma das prioridades do trabalho de grupos como o AfroReggae, a CUFA e muitos outros espalhados, talvez, pelo mundo inteiro. Sua experiência resulta da proximidade com as chamadas áreas de conflito. Se de um lado, essas ONGs buscam contato com empresas, com a indústria cultural ou com os grandes meios de comunicação, elas também não deixam de construir suas pontes entre as próprias comunidades conflagradas na disputa entre facções do tráfico de drogas. Esse é outro aspecto em que a música exerce uma poderosa influência.

O projeto Conexões Urbanas, desenvolvido pelo Grupo Cultural AfroReggae em parceria com a CUFA, é um exemplo disso. Realizado entre o início de 2001 e o final de 2005, o projeto consiste, de acordo com o seu release, “num circuito de shows em favelas da cidade do Rio de Janeiro, cuja principal característica é a soma entre o padrão de qualidade do evento, o investimento cultural no espaço da favela e a consciência social que lhe é intrínseca. Os recursos para a realização do evento vinham da Prefeitura do Rio de Janeiro” (in www.afroreggae.org). O dado relevante para o raciocínio elaborado é que o evento acontecia em quaisquer favelas, a despeito de qual facção do narcotráfico a controlava. Durante a apresentação do AfroReggae, Ando, vocalista da banda, fazia um longo discurso, exortando as pessoas a exercerem sua cidadania, a se orgulharem de sua raça/cor e sua origem na favela e, sobretudo, a não permanecerem reféns da lógica do tráfico, “a gente, dizia Ando, não é comando A, B, nem C. A gente é favela”.

Também o funk, como veremos no capítulo IV, é hoje um movimento capaz de promover esses diálogos e conexões. Por um lado, a idéia de Conexões Urbanas – e o próprio nome do projeto praticamente diz tudo – reafirma, como sugerido aqui, o ofício dos pontífices, que traduziria o trabalho dos artistas populares organizados e torno das manifestações culturais urbanas no presente.

¹⁸ Extraído de edição do jornal Estado São de Paulo, versão on-line: <http://www.estadao.com.br/arquivoweb/cidades,rapper-mv-bill-lanca-livro-sobre-trafico-na-daslu,2006-04-06,26457,0.htm>.

O Contexto global

Muito se tem falado a respeito do fenômeno da globalização, e com efeito se pode interpretá-lo de inúmeras formas. Entretanto, de modo bastante simplificado, podemos reconhecer-lhe duas faces fundamentalmente: uma que se refere às instâncias econômicas e políticas dominantes, outra que diz respeito aos processos de resistência a essas instâncias ou a aspectos de sua dominação.

Antonio Negri e Michael Hardt dão ao conjunto das instâncias econômicas e políticas dominantes, aquelas que hoje estão instaladas no poder, o nome Império. O Império é responsável por disseminar “em caráter global sua rede de hierarquias e divisões que mantêm a ordem através de novos mecanismos de controle e permanente conflito” (HARDT e NEGRI, 2005: 12).

O geógrafo Milton Santos, por sua vez, desdobra o fenômeno em três estágios distintos: a globalização como fábula, como perversidade e, finalmente, como possibilidade – a que denominará “outra globalização”.

O primeiro tem a ver com a forma ilusória através da qual a ordenação social, econômica e política do planeta é apresentada. Embora se verifique uma busca de uniformidade favorável aos setores hegemônicos, “o mundo se torna menos unido, tornando mais distante o sonho de uma cidadania verdadeiramente universal”. O segundo, a globalização como perversidade, expõe o mundo tal como ele é, submetendo-nos a uma “fábrica de perversidades”: aumento do desemprego e dos níveis de pobreza; queda da qualidade de vida das classes médias; perdas salariais contínuas; generalização da fome e falta de habitação; proliferação do vírus HIV e outras doenças; dificuldade de acesso à educação de qualidade; permanência da mortalidade infantil, a despeito dos progressos médicos e da informação (SANTOS, 2005: 19-20). A terceira, a globalização como possibilidade indica o contexto que será o tema nesta pesquisa: as articulações de resistência às formas opressivas e elitistas de gestão do planeta, notadamente aquelas que utilizam a música como “ferramenta” de transformação social.

Ao mesmo tempo, no contexto da globalização, a pobreza aumenta e as favelas não páram de se expandir em todo o mundo, e o Brasil não é exceção. Segundo Mike Davis,

por um curto período o campo ainda conterà a maioria dos pobres do mundo, mas esse título de reputação duvidosa passará para as favelas urbanas por volta de 2035. Pelo menos metade da próxima explosão populacional urbana do Terceiro Mundo será creditada às comunidades informais. Dois bilhões de favelados em 2030 ou 2040 é uma possibilidade monstruosa, quase incompreensível, mas a pobreza humana por si só superpõe-se às favelas e excede-as (DAVIS, 2006: 202-3).

Esse é o contexto da vida nos grandes centros urbanos do mundo atualmente, sem contar que os prognósticos disponíveis são ainda mais sombrios. Segundo pesquisadores do Observatório Urbano da ONU, em 2020, “a pobreza no mundo chegará a 45% do total de moradores de cidades” (DAVIS, 2006: 203).

As leituras de dados como esses, muitas vezes, tendem a conclusões drasticamente pessimistas. Embora não seja exatamente o caso de Davis, muitos acham que, dada a gravidade do problema, não há solução possível: as sociedades do mundo estariam condenadas ao colapso.

Com isso, os grandes meios acabam tornando-se representativos das tentativas de estabelecimento de um pensamento único – processo bastante reconhecível nas articulações internacionais de “combate ao terrorismo”, sobretudo após os ataques de 11 de setembro, nos Estados Unidos – cujos desdobramentos em outras esferas nacionais conduz, efetivamente, à manutenção dos privilégios de determinados grupos, há muito tempo instalados no poder. Nunca é demais salientar que esses grupos hegemônicos – na maioria dos casos – respondem a critérios que passam por classe social, raça/ cor e, em certa medida, gênero ou opção sexual, e padrões de normalidade. É uma lógica onde a diferença é de antemão e inevitavelmente discriminada.

Uma outra forma de entender a globalização é através da ótica inversa, prestando atenção também aos novos circuitos cooperativos e colaborativos que proliferam no mundo inteiro, talvez no mesmo ritmo acelerado do crescimento das favelas. A partir daí, abrem-se possibilidades infinitas de encontros e trocas entre os inúmeros e diferentes sujeitos desse processo global. Um detalhe importante desta segunda face da globalização é que, como explicam Hardt e Negri, ela não implica que

todos no mundo devam se tornar iguais; “o que ela proporciona é a possibilidade de que, mesmo nos mantendo diferentes, descubramos os pontos comuns que permitam que possamos agir conjuntamente” (HARDT e NEGRI, 2005: 12).

A singularidade de cada sujeito é fundamental para que a trama de ativistas, grupos culturais e artísticos, ONGs e outras formas de associativismo cumpra o seu papel de resistência. Organizados, esses sujeitos representam uma forma antitética à mediação padronizada dos veículos de massa. Ao articularem-se em rede, trabalham de modo análogo à sociedade de controle, configurando-se portanto como discursos e ações adequados a este momento histórico.

Esses grupos compartilham um mesmo sentimento de insatisfação e um mesmo desejo de interferir na realidade, modificando-a e aperfeiçoando-a, procurando recriá-la de acordo com interesses mais abrangentes e democráticos. Desse modo, esses artistas atingem uma dimensão *biopolítica*¹⁹, na medida em que suas ações se baseiam na comunicação, na colaboração e nas relações afetivas. Essas características tem como virtude fundamental para o contexto em que nos situamos o fato de que só pode ser realizado em comum. Sua capacidade de investir sobre e transformar todos os aspectos da sociedade e, além disso, o fato de se organizarem em redes colaborativas são dois aspectos decisivos para entendermos as formas de organização desses grupos.

Como havia percebido Henrique Antoun – em sua análise das atividades de mídia independente durante os protestos de novembro de 1999 contra a Organização Mundial do Comércio em Seattle –, antes da emergência do ativismo e da nova mídia, tinha-se a impressão de que as formas de resistência ao capitalismo globalizado estavam “fadadas aos gemidos impotentes da recusa à globalização ou à lamentação melancólica do contínuo enfraquecimento dos velhos meios de luta”. Entretanto, a história tem mostrado que, à medida que os problemas se multiplicam, formas de inteligência coletiva, articuladas em rede e envolvidas em uma atuação biopolítica

¹⁹ Biopolítico na medida em que se orienta para a criação de formas de vida social; tornando-se imediatamente uma força social, cultural e política. Em última análise, em termos filosóficos, estão envolvidos em produção de subjetividade, a criação e a reprodução de novas subjetividades na sociedade (HARDT e NEGRI, 2005: 101).

potencializam sua criatividade e reinventam suas exigências. Afinal, Hardt e Negri comentam que

as forças fundamentais que têm orientado a história dos modernos movimentos de libertação e lutas de resistência são movidas em sua base não apenas pela luta contra a miséria e a pobreza, mas também por um profundo desejo de democracia – uma verdadeira democracia do governo de todos por todos, baseada em relações de igualdade e liberdade (HARDT e NEGRI, 2005: 101-2).

No Brasil, sobretudo nos grandes centros urbanos e especialmente a partir dos anos 80 e 90, essas formas de expressão e organização social emergem com força, não apenas elaborando discursos que se contraponham ao oficial, ao discurso do bloco de poder. Elas também inventam e reivindicam um novo papel insurgente para a favela, ou a periferia. Nesse processo, entra em jogo a questão do acesso. A cidadania, nesse contexto, é buscada não como concessão do Estado. Tampouco é assimilada aos pressupostos do consumo. Para os grupos e ativistas de que se fala aqui, não se trata de aceitar os limites tradicionais – e largamente prejudicados hoje em dia, devido à nova composição do capitalismo global – da cidadania²⁰ nem de trocá-los pela perspectiva do consumo como “nova” forma de afirmar a condição de cidadão²¹. Cabe formular uma noção de cidadania cujas exigências não encontram paralelo na história do mundo moderno.

Estratégias para o comum

A gênese desse conceito – o comum – na obra de Antonio Negri remete à questão da linguagem e, especialmente, ao pensamento de Bento de Espinoza. Esse filósofo definia a noção comum não apenas como aquilo que é comum a todos os espíritos, mas também, explica Deleuze, como “a idéia de alguma coisa que é comum a todos os corpos ou a muitos corpos - no mínimo dois - e que é comum ao todo e à

²⁰ “Ser cidadão é ter direito à vida, à liberdade, à propriedade, à igualdade perante a lei: é, em resumo ter direito civis. É também participar no destino da sociedade, votar, ser votado, ter direitos políticos” (PINSKY e PINSKY, 2003: 9).

²¹ “É inegável que, nas últimas décadas, a intensificação das relações econômicas e culturais com os Estados Unidos impulsiona um modelo de sociedade no qual muitas funções do Estado desaparecem ou são assumidas por corporações privadas, e a participação social é organizada mais através do consumo do que mediante o exercício da cidadania” (CANCLINI, 1999: 14).

parte” (in www.webdeleuze.com). É a partir de desdobramentos da “noção comum” – notadamente em obras como *Exílio* e *Kairós, alma venus, multitud* – que Negri se empenhará em reinventar o comunismo. Em síntese, trata-se de traduzir o processo de produção da *noção comum* num processo ontológico. “O comunismo, dirá Negri, é a multidão que se torna comum” (NEGRI, 2001: 32). Entra em cena, desde já, o sujeito que, na obra de Antonio Negri – e também de Michael Hardt – produz o comum.

A multidão designa um sujeito social ativo, que age com base naquilo que as singularidades têm em comum. A multidão é um sujeito social internamente diferente e múltiplo cuja constituição e ação não se baseiam na identidade ou na unidade (nem muito menos na indiferença), mas naquilo que tem em comum (HARDT e NEGRI, 2005: 140).

Já em *Exílio*, Antonio Negri ao descrever o seu entendimento do termo comunismo, informa: “o comunismo é a multidão que se torna comum. [...] é o comum que se opõe ao um” (NEGRI, 2001: 33). Em contexto e sentido diverso, mas que acredito poder aproximar, Pierre Clastres, no capítulo nove de seu livro de ensaios sobre a filosofia política das sociedades indígenas na América do Sul, narra “a gênese da terra imperfeita”, através da fala do *karai*, o líder espiritual da comunidade, sob inspiração divina. Em resumo, considera que a imperfeição da terra se deve ao fato de que a propriedade das coisas do mundo é a de ser um. E, afirmará o pensamento guarani, “o Um é o Mal” (CLASTRES, 1990: 120). O Um seria associável ao mal porque se torna signo do Finito. Ele encerra portanto a simbologia do mundo onde vivem os homens, marcado pela corrupção, imperfeição e feiúra. É, dirá Clastres, o reino da morte.

De toda coisa em movimento sobre uma trajetória, de toda coisa mortal, dir-se-á – o pensamento guarani diz – que ela é uma. O Um: ancoragem da morte. A morte: destino daquilo que é um. Por que são mortais as coisas que compõem o mundo imperfeito? Porque são finitas, porque são *incompletas*. Aquilo que é corruptível morre de inacabamento, o Um qualifica o incompleto (CLASTRES, 1990: 121).

Nos desdobramentos posteriores do estudo de Clastres será possível concluir que o Um é assimilável à noção de Estado²² nas sociedades ocidentais, ou antes, a qualquer forma de poder instituído, qualquer forma de comando anti-democrático. Entretanto, precisamos, em nosso contexto, atualizar as considerações do antropólogo francês. Embora considere sua pertinência e adequação a certos aspectos do tempo presente, pretendo aqui pensar a questão do Um, do Estado – em Clastres e em Negri – face às considerações de Gilles Deleuze a respeito da sociedade de controle, as quais, para o filósofo, sucedem as sociedades disciplinares foucauldianas²³. Nesse mesmo texto, Deleuze lembra que não há um regime mais duro ou tolerável que o outro e que é necessário enfrentar, em cada um deles, as respectivas formas de liberação ou sujeição. Afirmando que não se trata de temer ou esperar, exorta que se busque “novas armas” para o enfrentamento em sociedade.

Uma das dificuldades, nas sociedades de controle, é que o poder se caracteriza não tanto pela incompletude ou finitude, como ensina Clastres a respeito do um. Mas pela abertura e incorporação provisória, e ao mesmo tempo domesticadora, de tudo e de todos. Ele incorpora as novidades, antes de eliminá-la ou discipliná-la. Nesse passo, acaba por neutralizar suas energias. Todavia, Deleuze também lembra que

[...] o capitalismo manteve como constante a extrema miséria de três quartos da humanidade, pobres demais para a dívida, numerosos demais para o confinamento: o controle não só terá que enfrentar a dissipação das fronteiras, mas também a explosão dos guetos e favelas (DELEUZE, 1992: 224).

A questão é se a explosão dos “guetos e favelas” se consolidariam ou não como um poder constituinte. O poder constituinte, segundo a leitura que faço da obra de Negri, se dá quando a potência da multidão se torna capaz de afirmar de vida, produzindo subjetividade e constituindo linguagem. Negri dirá que o sujeito do poder

²² Em *Kairós, Alma venus, Multitudo*, Negri, ao criticar a tradição metafísica (Hegel, em especial), comenta que o Estado seria “o limite mais explícito e violento ao desenvolvimento do comum” (NEGRI, 2003: 102).

²³ “São as sociedades de controle que estão substituindo as sociedades disciplinares. “Controle” é o nome que Burroughs propõe para designar o novo monstro, e que Foucault reconhece como nosso futuro próximo. Paul Virilio também analisa sem parar as formas ultrarápidas de controle ao ar livre, que substituem as antigas disciplinas que operavam na duração de um sistema fechado” (DELEUZE, 1992: 220).

constituente é a multidão. A multidão de singularidades afirmaria sua potência constituinte em ato (*potentia*), opondo-se ao poder constituído (*potestas*)²⁴.

Esse dado é fundamental para o que se propõe aqui. O Um aqui designa um momento do capitalismo cuja base de funcionamento é a de projetos em rede, os quais investem formas de dominação que pesam sobre a vida mesma das pessoas. Agora, “é a alma das pessoas que é posta a trabalhar”, diria Negri. O Um, portanto, encontra na multidão a sua adversária. Cabe, então, argumentar sobre a possibilidade de redes alternativas, não necessariamente submissas às regras do capital, capazes ainda de preservar sua autonomia e vitalidade, ainda que eventualmente se cruzem com as redes dominantes.

Os grupos que atuam com música nas periferias e favelas dos grandes centros urbanos na América Latina estão, pelo menos esta é a hipótese inicial neste argumento, diretamente envolvidos na criação dessas redes. Elas atuam na contramão de um modelo de capitalismo cuja base de exploração são modos de vida, sua forma de agir, em consequência, baseia-se igualmente em produzir subjetividade. Quando um grupo de uma favela compõe e grava sua música, o que se dá a ver e vender não é apenas seus discos, mas sua singularidade, seus desejos, sua revolta, seus pontos de vista. Numa palavra, a vida.

Por isso mesmo, seria uma ilusão pensar que o narcotráfico nas favelas brasileiras (ou outras formas mais ou menos organizadas de ação paramilitar) pode “liderar” ou “direcionar” aquela explosão de que fala Deleuze. Que pode lhe dar um caráter revolucionário. Na verdade, o crime é inadequadamente enquadrado no mecanismo de controle. Inadequadamente porque representa uma forma de desvio, uma contribuição popular para o rompimento do esquema de dominação. Mas enquadrado, porque participa ativamente da sociedade de controle, e a forma mais perceptível de seu enquadramento é a corrupção. Por isso mesmo, ele é igualmente inadequado para a resistência. Por outro lado, as demais formas de resistência apresentam o risco de “esticar o pavio”, de adiar indefinidamente a explosão? Esse é um risco do carisma, e é o problema do nosso lado: se o controle terá que lidar com a explosão das favelas, as formas da cultura popular organizada terão que lidar com essa

²⁴ Para uma discussão mais aprofundada sobre o poder constituinte ver *Poder Constituinte – ensaio sobre as alternativas da modernidade*, de Antonio Negri (Rio de Janeiro: DP&A Editores, 2002).

potencialidade, administrá-la ou liberá-la? É uma questão difícil, talvez porque essas formas não tenham nascido para esse fim. No final, pelo menos acredito que elas terão ao menos cumprido o papel de fornecer subsídios para o poder constituinte

E daí, a energia necessária para o enfrentamento do Um, para a constituição do comum. O comum que deriva de relações que envolvem produção de subjetividade (biopolítica); trabalho, em sua configuração imaterial; organização em rede, de base colaborativa e descentralizada. Seus desdobramentos práticos conduzem, no trabalho da multidão, à possibilidade de democracia (num sentido radicalizado de democracia) e liberdade. Segundo Hardt e Negri, no livro justamente intitulado *Multidão*.

O comum que compartilhamos, na realidade, é menos descoberto que produzido. (Relutamos em utilizar a expressão no plural os comuns [the commons], porque ela remete a espaços de partilha pré-capitalista que foram destruídos pelo advento da propriedade privada. Apesar de um tanto estranho, o comum [the common] ressalta o conteúdo filosófico do termo e deixa claro que não se trata de uma volta ao passado, mas de um novo desenvolvimento.) Nossa comunicação, colaboração e cooperação não se baseiam apenas no comum, elas também produzem o comum, numa espiral expansiva de relações (HARDT e NEGRI, 2005: 14).

CAPÍTULO III: Re: A periferia é o centro!

Quando a Casa Grande falava sozinha e a Senzala não votava, o Brasil tornou-se o último país livre das Américas a abolir a escravidão.

Elio Gaspari

Não existe vida no centro se a periferia está morta.

Mundo Livre S/A

No final do ano de 2007, através de mensagem eletrônica, enviei a um grupo de intelectuais, artistas e ativistas políticos ou culturais a quem considerei interessado no assunto um relato sobre algumas experiências culturais, realmente fascinantes, que vinham se realizando em Nova Iguaçu, município da Baixada Fluminense. Por exemplo, as oficinas do programa Bairro-Escola, da prefeitura local, que desenvolvem ações culturais e esportivas nas escolas da cidade; ou a Escola Livre de Cinema, que também participa do Bairro-Escola e tem como objetivo desenvolver uma expressão estética e econômica da periferia da cidade. Em resposta, um de meus interlocutores, professor da PUC-Rio, respondeu-me lacônica e entusiasticamente: “a periferia é o centro!”

A questão sobre *o que é periferia*, mostra-se hoje problemática a partir da emergência de um grande conjunto de ações, práticas, realizações e organizações advindas desses espaços. Ao mesmo tempo, há certos pontos mal resolvidos na definição do vocábulo. No Rio de Janeiro capital, por exemplo, há quem afirme não haver periferia, uma vez que as áreas pobres se confundem com as nobres. Grandes favelas, como a Rocinha, o Vidigal ou o Complexo Cantagalo-Pavão-Pavãozinho estão incrustadas na Zona Sul, onde se localizam os metros quadrados mais caros da cidade. No Rio, o subúrbio parece ter assumido esse papel de periferia, sob os pontos de vista semântico e pragmático. Apesar de o professor de Planejamento Urbano e Regional, Manoel Lemes da Silva, sustentar que o termo periferia agrega um sentido político, econômico e social que, em princípio, não se verifica no termo subúrbio: “Não dá para pensar em periferia sem pensar em centro. É um par dialético que faz parte dos fundamentos da teoria do desenvolvimento econômico” (PALLONE, 2005). As cidades

de São Paulo ou o Distrito Federal, ao contrário, conheceriam, estas sim, uma periferia no rigor do termo.

Em matéria de 2002, produzida para o jornal Folha de São Paulo, José Roberto de Toledo afirma que a cidade de São Paulo é tão desigual quanto a do Rio de Janeiro. O que as difere é apenas “a distância geográfica entre ricos e pobres”. Em solo carioca, diz o jornalista, “qualquer turista pode observar o contraste entre os morros e os prédios da zona sul”. Já no âmbito paulistano, “quem visita exclusivamente os bairros centrais ricos ou a extrema periferia pobre não enxerga esse grau de desigualdade”. Para Toledo, isso se explica pelo fato de estas serem “regiões com razoável homogeneidade no padrão de vida de seus habitantes” (TOLEDO, 2002). O próprio título da matéria, aliás, explicita esse posicionamento sobre a capital paulista: “Anel de desigualdade cerca centro rico de São Paulo”.

Alguns aportes teóricos recentes, por outro lado, questionam a aplicabilidade dos modelos mais comuns que tentam explicar o desenvolvimento das periferias como consequência do crescimento do Centro (periferia planificada e periferia “espontânea”) e a oposição centro-periferia. Livros como “Edge-city” (GARREAU, 1991) e “Metapolis” (ASCHER, 1998) introduzem no debate a noção de “fusão” entre centro e periferia, num território “expandido” onde as trocas são mútuas. Em vez de separação rígida, os diversos espaços da cidade se uniriam pela formação de “redes” que se efetivariam espacial e socialmente.

Em um dos textos produzidos para o catálogo do evento *Estética da Periferia*²⁵, a professora Maria Tereza Luchiari, da Unicamp, defende que “o modelo centro-periferia não se sustenta mais, nem na escala das relações internacionais, nem na estrutura urbana das cidades. A periferia hoje está no centro e vice-versa”. Não se trata, portanto, de alargamento ou estreitamento dos limites de um ou outro, mas de interpenetração geográfica, combinação sensível e esboroamento dos limites muito nítidos, das fronteiras como espaço meramente de separação e conflito. Um movimento contraditório, anotado por Ângela Prhyston,

²⁵ Evento pelo organizado pelo Instituto Contemporâneo de Projetos e Pesquisa, com curadoria de Gringo Cardia. Trata-se de uma mostra reunindo seminário e exposição com o objetivo de traçar um panorama da produção criativa dos grupos de periferias de grandes cidades.

Embora a idéia de periferia sugira uma centralidade já proclamada obsoleta, ao mesmo tempo a cultura periférica emerge no contemporâneo como o instrumento principal de desestabilização do centro (PRYSTHON, 2003: 46).

No que diz respeito às relações culturais contemporâneas, é como se em vez de conjuntos separados – Centro e Periferia – tivéssemos um ponto de intersecção, o entrelugar (SANTIAGO, 1978) no qual as narrativas perturbariam a relação, às vezes propondo mesmo invertê-las. No momento atual, entretanto, tem-se a impressão de que o ponto de intersecção alargou-se a tal ponto que não é mais possível identificar nitidamente os conjuntos: agora parecem um só, difuso e múltiplo em seu interior, mas partícipe de uma mesma forma. Ou então, que os conjuntos se multiplicassem, ora gerando pontos de intersecção, ora não. De modo que os conjuntos reunidos compusessem o todo, de maneira móvel e intercambiável, tornando impossível estabelecer pontos de referência que fossem objetivamente representativos de um centro. Ou de uma periferia.

Com efeito, a chegada do tema das periferias, com a ênfase que tem marcado este fenômeno, aos debates acadêmicos trouxe consigo o questionamento sobre a própria idéia de periferia. O que autoriza Ângela Phrysthon a falar em uma “crise de centralidade pela qual passa o Ocidente”. Prysthon – partindo dos pressupostos de que a) na contemporaneidade não prevalecem mais as noções de dentro e fora e b) de que já não é tão simples falar em fronteiras e identidades –, afirma haver atualmente um processo de descentramento que “afeta e modifica a própria idéia de periferia” (PRYSTHON, 2003: 43). Daí, tanto no que se refere à produção cultural das periferias quanto ao debate teórico sobre o tema, tem-se percebido a tendência de o discurso da diferença desdobrar-se em “uma espécie de política das minorias”.

As diferenças culturais precipitam um imperativo para o teórico da cultura, que é preparar uma moldura conceitual que redefina o papel das minorias, dos subalternos, dos “deserdados da terra” (lembrando Fanon), do que era chamado de Terceiro Mundo na reordenação “global” da cultura (PRYSTHON, 2003: 43).

Desde já, talvez seja o caso de pôr em questão as expressões que se consolidaram no debate teórico – mesmo o mais progressista – sobre a pobreza e seus territórios de existência. Termos como subalternidade ou minorias foram expressivos

da realidade que queriam abordar, e deram conta também das finalidades políticas em jogo na ocasião em que apareceram. Outros, como “deserdados da terra”, lançado pelo pensador antilhano Frantz Fanon na década de 60, no contexto das guerras de independência dos países africanos, em especial a Argélia, foram de rara felicidade no momento de sua formulação, tendo sido importantes, em alguns casos decisivos, para as lutas emancipadoras em diferentes épocas e contextos.

A questão é que mudaram os contextos. Portanto as finalidades políticas atuais, certamente, tendem a acompanhar as mudanças, conforme o caso. Embora as desigualdades, as formas de opressão e discriminação permaneçam, é necessário reconhecer que as formas de resistência se requalificaram. Atores cada vez mais numerosos, espalhados pelas periferias globais, se empenham numa cultura de compromisso com lutas de democratização. Valem-se de formas de expressão artísticas que tendem à descoberta de linguagens e estéticas próprias, na apropriação das modernas tecnologias digitais para a criação de uma cultura livre e mais democrática e, conseqüentemente, de novas formas de luta pela visibilidade, por um lugar reconhecível na partilha do sensível, pelo fim das desigualdades e efetivação de seus direitos e desejos.

Nenhum dos termos anotados acima (subalterno, deserdado, minoria) evitou o seu elemento negativo. Mesmo se o intento original era o de criticar e tensionar esse aspecto, ou inverter o sinal, conferindo valor positivo ao que tinha conotação negativa ou derrisória, elas tinham a ver com o contexto no qual a “periferia”, na ampla maioria dos casos, era relegada à invisibilidade ou submetida a representações estereotipadas. Seja sob um ponto de vista hostil, que a associava à miséria e violência; seja sob um ponto de vista empático, que a idealizava como local de uma suposta verdade última: “tínhamos atração pela miséria, por aquele mundo magro e louco onde alguma coisa ‘verdadeira’ devia se passar, longe da vida gorda do Sul” (O GLOBO, 2009), admitia o cineasta e colunista do jornal O Globo Arnaldo Jabor, falando da geração cinemanovista.

Exemplo do primeiro caso: uma capa da revista Veja, de janeiro de 2001. Sob o título “O cerco da periferia”, trazia a imagem de uma ampla mancha cinzenta, formada por casas precárias de alvenaria, que envolvem e oprimem um centro minúsculo

formado por prédios limpos, bonitos e arborizados. Jaílson de Souza e Silva, que frequentemente recorre a essa imagem para ilustrar o argumento de que os espaços favelados são vistos como externos à cidade – e portanto inaptos para o pleno exercício da cidadania –, entende que esse exemplo, recorrente nos meios de comunicação, “é ilustrativo do temor, atávico em amplos setores sociais do Rio de Janeiro e outras metrópoles, de que o *Morro desça* e a cidade seja dominada pelo caos” (SILVA, s/d).

Um outro aspecto dessa percepção está presente numa canção de dois compositores reconhecidos do universo do samba, Paulo César Pinheiro e Wilson das Neves. A canção, gravada em um CD de Wilson das Neves, desenha um quadro apocalíptico da realidade das favelas na cidade e se aproxima do tema dos proibições do funk carioca, embora pareça olhar a questão com um certo distanciamento: “O dia em que o morro descer e não for Carnaval/ ninguém vai ficar pra assistir o desfile final/ na entrada rajada de fogos pra quem nunca viu/ vai ser de escopeta, metralha, granada e fuzil” (PINHEIRO e NEVES: “O dia em que o morro descer e não for Carnaval”)

Exemplo do segundo caso, além da afirmação de Jabor citada acima: uma vertente da música popular brasileira construiu algumas das mais pregnantes imagens poéticas a respeito da periferia, subúrbios, favelas. Para citar apenas uma, Chico Buarque em “Gente humilde”, canta as virtudes e as belezas da vida no subúrbio. De saída, fica evidente que esse não é o lugar de fala do compositor, ele está ali apenas de passagem, “Quando eu passo no / subúrbio/ eu muito bem/ vindo de trem de algum lugar”. A canção enaltece a simplicidade desse espaço, associando-o a uma beleza de certa forma ingênua: “São casas simples/ com cadeiras na calçada/ e na fachada/ escrito em cima que é um lar”. A composição também parece opor a inércia e acomodação das classes médias à vitalidade esperançosa das classes populares. Após vislumbrar, de passagem, o cotidiano popular, o intérprete afirma ter “inveja dessa gente/ que vai em frente”, para desembocar adiante nos versos “E aí me dá uma tristeza/ no meu peito/ feito um despeito/ de eu não ter como lutar” (BUARQUE, GAROTO e MORAIS: “Gente humilde”).

Essa não é bem uma análise da canção – que, de resto, é dotada de um certo grau de complexidade que exigiria um desenvolvimento maior, o que, no entanto, fugiria do propósito aqui. Trata-se antes de uma seleção dos trechos que demonstram um certo olhar sobre a periferia que a idealiza, numa perspectiva um tanto romântica. O problema é que a ética e a estética dos que *vivem a periferia* não são elas próprias românticas. Em vez, por exemplo, do canto nostálgico de Paulo César Pinheiro, prevalece a inflexão realista e mordaz dos funkeiros ou dos rappers.

Pinheiro compôs um samba no qual propõe uma certa reflexão sobre a situação das favelas no Rio de Janeiro de hoje em dia. Começa com versos que relêem nomes das mais tradicionais comunidades cariocas: “O galo já não canta mais no Cantagalo”, “e agora que cidade grande é a Rocinha”, “menino não pega mais manga na mangueira”, “ninguém mais faz jura de amor no juramento”, “e a vida é um inferno na Cidade de Deus”. Em face dessa situação, Pinheiro diz: “não sou do tempo das armas/ por isso ainda prefiro/ ouvir um verso de samba/ do que escutar som de tiro”. E arremata, expondo que uma mudança significativa se operou nas favelas do tempo dos antigos sambistas para os atuais funkeiros: “pela poesia dos nomes de favela/ a vida por lá já foi mais bela/ já foi bem melhor de se morar/ ou lá na favela a vida muda, ou todos os nomes vão mudar” (PINHEIRO: “Nomes de favela”).

O compositor fala de um tempo em que a “poesia” deixa de ser um dado possível de se atribuir à favela. Atualmente, o som dos tiros é a base musical sobre a qual se constróem muitos funks e raps. As favelas não chegaram a mudar de nome, mas trechos de algumas delas adotaram “apelidos” que remetem a situações de conflito: Vietnã (no Cantagalo-Pavão-Pavãozinho, em Copacabana); Coréia (na Zona Oeste do Rio de Janeiro); e “Faixa de Gaza” é uma designação já comum para localidades que fazem fronteira entre favelas onde predominam comandos diferentes, como Vigário Geral e Parada de Lucas ou em algumas regiões do Complexo da Maré.

Os funkeiros e os rappers talvez falem de um tempo em que, para lá dos nomes, o lugar da favela no imaginário social já mudou – “você disse que era bom e a favela ouviu, lá também whisky, Redbull, tênis Nike e fuzil” (Racionais MCs: “Negro drama”); ou ainda: “Sou 100% humilde, da favela eu sou cria/ Porque na favela tu tem que saber viver/ Porque se tu tirar, os manos cobram de você” (MC Marcinho:

“Favela”). Os significados dessa mudança é que são o “X” da questão. Hoje, segundo pesquisa de Paulo Vaz, “a proximidade da pobreza é imediatamente assimilada como ampliação do risco de um cidadão ‘comum’ tornar-se (mais uma) ‘vítima da violência’ que assola a cidade” (VAZ et ALLI, mimeo). Embora o peso da realidade hostil tenha se abatido sobre todos na cidade, permanece ainda, como se vê, uma grande dose de preconceito embutida na questão, sobretudo na forma como a mídia trata a questão.

Em outras palavras, não é o bastante redefinir o papel das minorias ou dos subalternos, é preciso repensar o seu lugar de fala – que agora, além de próprio, é muito mais enfático que no passado – e as estratégias que utiliza para reivindicar e exercer o direito a essa fala. Isso implica também repensar o léxico que os têm qualificado por tanto tempo. É preciso reconhecer, de saída, que o termo *periferia* já não é suficientemente adequado para dar conta daquilo que se supõe ser, ou representar, esse espaço.

Periferia e Favela: Efeitos de centralidade

O que interessa neste trabalho é menos investigar os limites dos termos com que se designa esses espaços que definir um campo específico, delimitável, que constitua uma base consistente e objetiva de investigação. A palavra *periferia*, no dicionário, pode significar as regiões que, nas cidades, estão afastadas “do centro urbano e que geralmente abriga[m] população de baixa renda”. Já para *favela*, o termo contido no mesmo dicionário é “conjunto de habitações populares que utilizam materiais improvisados em sua construção tosca, e onde residem pessoas de baixa renda” (HOUAISS, s/d). Ambas definições parecem defasadas, nenhuma das duas é capaz de captar, em sua amplitude, os novos sentidos que ambos vocábulos adquiriram no mundo contemporâneo.

Em uma publicação do ISER – Instituto Social de Estudos da Religião, intitulada *A memória das favelas*, a complexidade das designações para esses termos, notadamente para o segundo, fica bastante evidente. Já na Introdução, Regina Novaes se pergunta: “*Como nomear aqueles espaços da cidade conhecidos como favelas?*”. A publicação é resultado de Seminário homônimo, realizado na sede da Organização Não Governamental Viva Rio e do ISER, em 2003, onde, entre outras discussões,

buscou-se respostas para essa questão. A autora sintetiza deste modo o conjunto de respostas obtido na ocasião:

Alguns valorizam o nome “favela” reafirmando a história dos que lutaram para permanecer, para melhorar suas condições de vida e habitação. Outros preferem lembrar outros ângulos e evocam a poesia presente nas imagens do “morro”. Por outro lado, há quem denuncie o estigma presente no substantivo “favela” (e no adjetivo favelado) e prefira falar em “comunidade”, buscando evidenciar solidariedade, sociabilidade positiva. Mas, há ainda outras duas opções. Há quem jogue com os três termos “favela”, “morro” e “comunidade” mirando interlocutores, interesses e contextos diversos. E há quem prefira exorcizar velhas denominações, geradas em contexto de subordinação, buscando reafirmar a identidade das “comunidades populares”. Cada uso é uma aposta simbólica, afetiva e política que envolve seus próprios riscos. Como afirma Luís Antônio Machado, trata-se de um processo de apropriações reativas e apropriações propositivas, no qual os moradores das “favelas”, a partir de suas “comunidades”, se aproveitam de rótulos que eles não criaram, para reverter rótulos a seu favor (NOVAES, 2004: 9-10).

Nesse mesmo seminário, o sociólogo Luís Antônio Machado sustentava que se a categoria favela havia sido produzida pelos grupos dominantes, com o objetivo implícito de “fazer desaparecer as áreas que ele designava”, o mesmo aconteceria com o termo *comunidade*. Para o autor, a dimensão que o “problema” favela atingiu ao longo do século XX, combinado ao avanço dos movimentos de defesa assumidos pelos próprios favelados, acabou conduzindo ao reconhecimento, pelas elites e agências estatais, “de que favelas não podiam ser simplesmente eliminadas do mapa da cidade”. Assim, os setores dominantes, valendo-se das agências governamentais, perceberam a necessidade de “incorporar as organizações faveladas ao debate político, como parte do controle social”.

Foi nesse processo, ainda segundo o sociólogo, que se produziu, “e mais uma vez de cima pra baixo, a categoria ‘comunidades’” (A memória das favelas, 2004: 105). Todavia, é necessário pensar também como determinados agentes oriundos desses espaços se apropriam desses termos, seja favela, seja comunidade, numa outra chave. Mostram como esse discurso pode transformar-se através de usos e reapropriações sociais que reconfiguram as visões estigmatizantes ou derrisórias, conferindo-lhes um outro valor. O próprio Machado diz que os “favelados, a partir de suas comunidades, se aproveitaram da categoria que eles não criaram, para reverter o rótulo a seu favor”

(106). Por isso mesmo, a questão decisiva nesse contexto diz respeito a qual inflexão se confere a um termo ou outro, se de uma maneira reativa, submissa aos ditames da estereotipia; ou se de maneira propositiva, que expresse “efetivamente o campo de luta em que estamos...” (MACHADO, 2004: 106), conclui Machado.

De qualquer maneira, certamente o menos importante nessa história é com que palavras designamos os espaços em foco aqui. É notável como, no mundo inteiro, o fenômeno da proliferação das favelas tem se tornado um elemento marcante do crescimento dos centros urbanos. Segundo relatório do Programa de Assentamentos Humanos das Nações Unidas, os moradores de favela representam 78,2% da população urbana dos países menos desenvolvidos e constituem um terço da população urbana global. E pelo menos metade dessa população é composta por jovens com menos de vinte anos de idade (apud Davis, 2006). Os espaços onde vivem são denominados de diferentes maneiras em diferentes regiões do globo: *kampung*s em Jacarta; *umjondolos* em Durban; *intra-murios* em Rabat; *bidonvilles* em Abidjan; *baladis* no Cairo; *conventillos* em Quito; *villas miseria* em Buenos Aires; *colonias populares* na Cidade do México; *favelas*, *periferias* ou *aglomerados* no Brasil; e muitos outros. Sob um determinado ponto de vista, esse fenômeno é preocupante, uma vez que resulta do aumento da desigualdade social, do desemprego e da miséria, além de favorecer o recrudescimento da violência urbana.

No Brasil, essa desigualdade produziu estereótipos que têm sido duradouros. Criou eixos de discussão em torno dos temas “favela” e “periferia” – ou todos seus correlatos possíveis, nas diferentes regiões do país – que, frequentemente, giraram em torno de violência e miséria. Jailson de Souza e Silva e Jorge Luiz Barbosa, professores da Universidade Federal Fluminense e coordenadores do Observatório de Favelas, no livro *Favela, alegria e dor na cidade*, realizaram, a partir da pergunta “o que é uma favela?”, pesquisa com pessoas de diversificados grupos sociais e categorias profissionais. Dado o resultado, observaram uma impressionante homogeneidade nas representações sobre a favela vigentes no imaginário social.

O eixo de representação de favela é a noção de ausência. Ela é sempre definida pelo que *não teria*: um lugar sem estrutura urbana – água, luz, esgoto, coleta de lixo –, sem arruamento, sem ordem,

sem lei, sem moral e globalmente miserável (SILVA & BARBOSA, 2005: 24).

A essa conclusão pode-se somar, ainda, o entendimento da favela como lugar de refúgio das “classes perigosas”, uma discussão tão antiga na cidade quanto as visões higienistas que vigoraram desde a virada do século XIX para o XX até, em certa medida, os dias atuais. No século XIX, o locus da pobreza, do crime da falta de higiene eram os cortiços. Mas já nas primeiras décadas do século seguinte, o cortiço perde significativamente o interesse e “sobrevivem apenas em uma existência residual” (VALLADARES, 2005). Poucos anos mais tarde, a favela herdaria esse conjunto de estereótipos e estigmas, revelando uma imagem que a acompanharia ao longo de praticamente todo o século XX.

A favela passa ao “primeiro lugar nos debates sobre o futuro da capital e do próprio Brasil, tornando-se alvo do discurso de médicos higienistas que condenam as moradias insalubres” (VALLADARES, 2005: 28). Mais que isso, a favela começa a se converter em problema, não apenas sob o ponto de vista sanitário, mas também nos campos urbanístico, social e de segurança pública – este último sofrendo significativo recrudescimento nos últimos anos. Ivana Bentes, em sua pesquisa sobre as crônicas e filmes dos anos 20 e 30, entende que as metáforas higienistas de hoje são praticamente idênticas às do início do século passado, relacionando “pobreza com a ‘degenerescência’, a delinquência, a doença, a anormalidade, como descreve Foucault na emergência da sociedade disciplinar” (BENTES, *mimeo*).

Em outra direção, pesquisas realizadas pelo Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos²⁶, para o caso do Rio de Janeiro, têm demonstrado o quanto as representações estereotipadas ou, quando menos, apressadas sobre as periferias ou as favelas podem ser equivocadas. Na verdade, aproximadamente 2/3 da população abaixo da linha de pobreza no Rio de Janeiro – considerada aqui como a população com renda domiciliar per capita mensal inferior a meio salário mínimo – não reside em favela e 2/3 dos moradores de favela estão acima da linha de pobreza. Quando se compara as regiões administrativas que abrangem as grandes favelas cariocas

²⁶ O IPP é uma instituição vinculada à Secretaria Municipal da Casa Civil, é responsável pelo planejamento urbano, pela produção de informações estatísticas, geográficas e cartográficas, pelo desenvolvimento de projetos estratégicos que subsidiam políticas setoriais e estudos socioeconômicos.

(Rocinha, Jacarezinho, Maré e Complexo do Alemão) com os municípios da Região Metropolitana do Rio de Janeiro, verifica-se que, de acordo com dados do Censo 2000, a proporção de pessoas abaixo da linha da pobreza nessas favelas é geralmente inferior à proporção encontrada nos municípios da Baixada Fluminense e nos municípios mais periféricos (BESSERMAN, 2008).

Portanto, é preciso considerar outros espaços de pobreza material que não as favelas. Os dados estatísticos não respondem, e talvez não sejam mesmo capazes de fazê-lo satisfatoriamente, onde e como vivem os 2/3 que se situam abaixo da linha de pobreza. Nem de apontar as novas dificuldades que se apresentam aos 2/3 que, morando nas favelas, estão acima da linha de pobreza. Conclui-se que os dados econômicos não são suficientes para dar conta da dinâmica social na cidade. E, por outro lado, que as imagens que associam a vida nas favelas à irredutível precariedade (ou “carência”) material estão longe de corresponder à realidade em toda a sua complexidade.

Assim, embora lhe reconheça as diferenças e especificidades, neste trabalho favela (mais todas as suas versões regionais) e periferia – eventualmente subúrbio – serão abordadas pelo que têm em comum. Serão, portanto, tratadas como sinônimos, a fim de deixar claro o objetivo traçado neste capítulo, que é o de encontrar, no espaço das cidades, os territórios de vida, experiência e luta dos pobres. As expressões favela e periferia entraram, com ênfase impressionante a partir da década de 1990, na linguagem corrente do cotidiano da cidade. Com isso, de um lado agudizaram as visões estigmatizantes, as quais percebem nas favelas, como demonstrado por Silva e Barbosa no trecho citado acima, apenas as marcas de precariedade e violência; de outro, estimularam imaginações românticas e idealizadas.

Nos últimos anos, a quantidade de matérias em jornais, revistas e páginas eletrônicas, reportagens, entrevistas e, sobretudo, programas de TV, tem igualmente se multiplicado e ganhou considerável espaço nos mais diferentes veículos de comunicação, inclusive naquela que é a maior rede de televisão do país: a Globo. Por exemplo, no início de 2006, um programa intitulado Central da Periferia, comandado por Regina Casé, estreou nesse canal e teve considerável repercussão.

A partir daí, pelo menos duas questões se colocam: 1) se de fato houve o tal incremento das pesquisas sobre a favela; 2) por que esse fenômeno teria acontecido. A primeira, de modo bastante oportuno, encontrou a solução no excepcional trabalho de Lícia do Prado Valladares e Lúcia Medeiros: *Pensando as favelas*. Trata-se de um extenso catálogo, reunindo 668 títulos de 429 autores, abrangendo 94 anos de produção acadêmica sobre a favela, no período compreendido entre 1906 e 2000. É uma publicação que, sem dúvida, contribui para a superação da precariedade do acervo disponível sobre o tema, procurando, nas palavras das autoras, “dar a mais ampla divulgação possível a esta volumosa e relevante produção” (VALLADARES e MEDEIROS, 2003: 14).

Nessa obra, foi fácil notar – sobretudo devido à utilização de gráficos bastante esclarecedores – que a produção acadêmica sobre o tema favela desenvolveu-se grandemente no último período. O número de publicações não apenas cresceu, como diversificou-se. Agora, mais volumes são produzidos, mais disciplinas passam a ocupar-se do tema e enfoques diferenciados passam a fazer parte do contexto. Além disso, como informam Valladares e Medeiros, com base em um gráfico que apresentam no seu livro,

ao final do século XX a visibilidade dos estudos sobre o tema tende a aumentar. Este crescimento/progressão parece ser alimentado, como dito acima, tanto pelo lugar que as favelas vêm ocupando recentemente na agenda pública, quanto pelo seu espaço crescente na agenda acadêmica e das ONGs. (...) mas em um novo recorte analítico que privilegia aspectos como a cultura popular em suas inúmeras manifestações (Oliveira e Marcier, 1998); a juventude e as galeras (Novaes, 1997); as organizações populares, os movimentos de moradores e a violência (Zaluar, 1985; Leeds, E., 1998; Alvito, 1998), temas que remetem e colocam em debate, sobretudo no caso da violência, da criminalidade e do tráfico de drogas, questões mais gerais como a democracia e a cidadania (VALLADARES e MEDEIROS, 2003: 12).

Da escassez à potência

Essa informação nos remete à segunda questão. As autoras fornecem uma resposta que, a princípio, parece-me correta. O aumento da visibilidade dos estudos sobre a favela, e também o crescimento do interesse pelo tema, decorrem do fato de que as favelas vêm ocupando um lugar diferenciado nas agendas pública, acadêmica e

das ONGs. À diferença do momento anterior, que as autoras identificam como uma postura antifavela, agora a posição da favela é, pelo menos em parte, vista sob um ângulo positivo. Inclusive, o recorte dos estudos sobre a favela também se alteram. Passam a privilegiar, ao lado da violência e assuntos semelhantes, aspectos como a cultura popular, organizações populares e movimentos de moradores. Eu acrescentaria que a força produtiva, a criatividade, enfim, a potência própria a essas manifestações também foi decisiva para este novo e avassalador “encantamento” da Academia e da mídia, ou de parte delas pelo menos, para com a favela.

É importante salientar que essa posição não indica, pelo menos não indicou até o momento, a superação definitiva dos estereótipos, violências e outras marcas da “postura antifavela” anotada por Valladares. Em recente tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFRJ, Fernando Lannes, que se empenhou em analisar os efeitos da estigmatização no agravamento de processos segregatórios entre moradores de favelas na cidade, demonstra um contexto urbano ainda longe de qualquer ideal democrático e cidadão.

Em uma cidade fragmentada, possuidora de grupos sociais cada vez mais isolados, com a conformação de espaços cada vez mais homogeneizados e blindados, como é o caso do Rio de Janeiro, coloca-se o desafio de se pensar saídas para os processos e mecanismos que promovem a *anti-cidade* e que relegam os grupos mais fragilizados – material e simbolicamente – a uma condição de subalternidade e inferioridade no contexto da cidadania e da vida pública (LANNES, 2009: 7-8).

O que se deseja frisar é que, ao lado e certamente concorrendo com ela, dessa condição desfavorável, um outro aspecto emerge como potência da favela, ou periferia. A seu modo, aceita e enfrenta o desafio de pensar as saídas da “anti-cidade” e as entradas para uma cidade mais democrática, livre e participativa.

Quero sugerir também que essa potência não passou despercebida da mídia. Não por acaso, inúmeros protagonistas e autores das experiências da cultura popular, dos grupos ou de movimentos organizados nas favelas contemporaneamente têm participado ativamente do espaço midiático. Ao participarem desse espaço, ganham uma visibilidade tal que, evidentemente coadjuvada por outros fatores, acaba estimulando novos olhares acadêmicos sobre suas atividades. Sem deixar de dizer que

esse mesmo olhar intelectual, em inúmeras oportunidades, foi o que contribuiu para “legitimar” certas manifestações populares, inclusive para a mídia. Um exemplo óbvio, parece-me, está no trabalho de Hermano Vianna, cujos estudos e artigos sobre o funk carioca ou o brega paraense acabaram se transformando em programas de TV (como o *Brasil Total*, apresentado por Regina Casé na grade do Fantástico, programa dominical da Rede Globo de Televisão), e que também é um dos criadores do programa *Central da Periferia*.

Finalmente, os grupos organizados da favela, notadamente aqueles organizados através da expressão cultural – e mais ainda, de alguma manifestação artística (música, teatro, dança...) –, embora esse processo esteja numa fase ainda muito inicial, acessam um espaço significativo na Academia de um lado, na mídia de outro. Devem isso, sobretudo, ao fato de se terem feito notar, de terem partido da *experiência da escassez*, como dizia Milton Santos (Santos, 2005), e terem criado formas de articulações culturais, sociais e políticas potentíssimas. Dessa maneira, esses grupos igualmente fortalecem suas comunidades e, talvez, o conjunto de comunidades espalhadas pelo país.

Quando a favela e os grupos organizados a ela ligados, tornam-se temas privilegiados da Academia, elas acabam também se fortalecendo, porque legitimadas por instâncias – mesmo que estas não mais sejam vistas como hierarquicamente superiores – que são reconhecidas como um espaço de produção de saber, o que pode ter, e quase sempre tem, conseqüências importantes sobre o seu trabalho.

O mesmo se pode dizer da mídia. Ao conquistarem esse espaço, os grupos organizados ganham visibilidade e aumentam substancialmente as possibilidades de diálogo, ao qual se propunham desde o início. Afinal, como afirma José Luiz Braga, se a mídia, por um lado, “agenda a realidade selecionando as situações e propondo seus lugares de fala”, e portanto detendo o poder de decisão, por outro, ela “multiplica (vicariamente) a experiência do espectador em um nível de diversidade inatingível pela experiência direta” (BRAGA, 2000: 23).

Dessa forma, em face de sua “receptividade” na Academia e na mídia, os grupos organizados da favela, e de certa forma a própria favela, têm repotencializado o seu próprio espaço de atuação, incrementando o seu repertório de atividades e proporcionando possibilidades infinitas de multiplicação de sua experiência.

É importante destacar ainda que na relação que estabelecem com o campo acadêmico ou com a mídia, esses grupos não se colocam como meros objetos de estudos, mas como parceiros de uma relação que pode ser bastante produtiva. Como percebeu Hermano Vianna no texto de apresentação do programa Central da Periferia, “a periferia não precisa mais de intermediários (aqueles que sempre falavam em seu nome) para estabelecer conexões com o resto do Brasil e com o resto do mundo” (VIANNA, 2006).

Este ponto de vista pode parecer demasiado atraente à primeira vista, mas ele guarda se não um equívoco, certamente algum exagero. Em grande medida, Vianna está correto. Afinal, é cada vez mais raro um sujeito percebido como periférico que não tenha elaborado seu próprio discurso e não o tenha o feito valer nos espaços que pode alcançar – o que aliás, trouxe uma outra dificuldade para o papel do intelectual no mundo contemporâneo. Por outro lado, nesse momento o papel do mediador, em vez de enfraquecer, talvez tenha mesmo se fortalecido. Isso porque, às vezes, o mediador não apenas faz a “ponte” entre dois mundos como provoca o esboroamento da idéia mesmo de ponte. Veremos isso melhor no capítulo IV, com o estudo do caso do movimento Funk é Cultura e da APA-Funk.

Por outro lado, certamente, há senões que devem ser levados em consideração nesse debate. Por exemplo, é possível perceber uma certa incapacidade de formular discursos de transformação mais gerais por parte dos grupos organizados das favelas. Muitas vezes, a sua efetiva presença, na mídia sobretudo, não aponta perspectivas capazes de ir além das soluções locais, específicas e transitórias.

Não deixa de ser curioso que muitos dos grupos que se sugere aqui cumprirem um papel transformador e democrático no mundo contemporâneo, como o próprio funk por exemplo, devam parte de sua notabilidade, e mesmo do êxito de seus projetos, à visibilidade que obtiveram na mídia. Por outro lado, nem sempre essa visibilidade, como já foi tantas vezes assinalado, é positiva. A visibilidade, nesses casos, se torna uma armadilha.

É preciso, portanto, estar atento às armadilhas que as teias de discurso colocam no caminho da reflexão. Em entrevista ao Jornal Brasil de Fato (BENTES, 2007), a pesquisadora e professora da Escola de Comunicação da UFRJ, Ivana Bentes, aponta, com a pertinência e veemência que lhe são características, uma contradição

fundamental (“esquizofrênica”, nas palavras da pesquisadora) que tem articulado discursos midiáticos e indústria cultural. De acordo com Ivana, enquanto o jornalismo habitualmente criminaliza o jovem negro e pobre, categorizando-o policialmente como “infrator”, “arruaceiro”, “trabalhador ilegal”, “desordeiro”, “drogado” e “traficante”, as produções audiovisuais recentes, no âmbito da TV e do cinema, o “legaliza”, através de um apelo estético “realista” e da criatividade humana que nos dizem pulsar das periferias. Trata-se, segundo Ivana, de uma “análise dos discursos”, da mídia e dos produtos audiovisuais contemporâneos, que problematiza a forma como a imagem das periferias²⁷ é hoje capitalizada, evocada e representada.

O perigo é a gente transformar pobreza em folclore ou em gênero cultural, naturalizar isso, achar que "puxa, é legal ser pobre". Aceitar essa domesticação do racismo, do preconceito, da desigualdade e criar o pobre criativo e feliz (...). Enfim, o pobre "limpinho" do discurso higienista, pronto para consumo, sem um sobressalto ético, sem perceber a violência física e simbólica a qual esses jovens são submetidos (BENTES, 2007).

Outro aspecto das relações sociais no mundo globalizado que é alvo de pesadas críticas é a que se refere a sua espetacularização. Baseados no conceito de “sociedade do espetáculo”, proposto por Guy Debord ainda na década de 60, Eugênio Bucci e Maria Rita Kehl põem em cheque uma sociedade “comandada pela lógica do capital, cujos membros obedecem a uma ética bizarra que tem como valor supremo a visibilidade” (KEHL, 2004: 142). Na sociedade do espetáculo, dirão Kehl e Bucci, “o espaço da política é substituído pela visibilidade instantânea do *show* e da publicidade, a fama torna-se mais importante do que a cidadania” (KEHL, 2004: 143).

Um outro problema merece atenção. É o caso de saber se, ao valorizarmos a atuação desses grupos, corremos o risco de naturalizar a idéia de que “projetos substituem processos”. Afinal, segundo argumenta Marta Porto, esses projetos cumprem um papel importante ao pôr em evidência – inclusive em posição destacada na mídia – jovens que obtiveram êxito pessoal ao abraçar o viés artístico como forma de superar os obstáculos impostos por uma sociedade desigual. Contudo, ao não

²⁷ O entendimento de “periferia” da autora é semelhante ao que proponho aqui, uma espécie de guarda-chuva sob o qual se aglutinam favelas, rincões, e toda a sorte de excluídos. Excluídos dos processos políticos, mas não mais das práticas socioculturais de produção e consumo de um imaginário jovem e urbano.

refletir sobre o que esses jovens representam e propõem modificar, conduzem a uma situação em que a sociedade acaba por negligenciar “a necessária revisão das políticas em curso, com destaque para as de cultura, esvaziando assim o seu potencial transformador” (PORTO, 2003). Dessa forma, o estabelecimento do que poderíamos aqui chamar de cidadania cultural, poderia apresentar um efeito colateral neutralizador.

É como se um anúncio publicitário permanente, formado pela imagem de várias experiências culturais de destaque, redimisse a culpa de todos por não conseguir abrir mão de mais nada, ou melhor, do mais importante, que é a democratização real da esfera pública, das oportunidades educacionais, de emprego, de renda, de moradia, de serviços estatais de qualidade, de cultura também (PORTO, 2003).

Por outro lado, ainda não se verifica um envolvimento realmente institucional, coeso, por parte dos meios de comunicação e das instituições de ensino superior. Assim, o “agendamento da realidade” que os meios efetivam acaba tendo duas faces – uma que estigmatiza, como as reportagens e programas sobre violência; outra que enaltece, como a que aborda os grupos em questão aqui. Sem falar na sua pouca disposição para o pensamento crítico, que acaba dando a tudo um ar de produto comercial, efêmero ou esvaziado de conteúdo.

E por parte do campo acadêmico, há sempre o risco de que seus conhecimentos permaneçam restritos a grupos minoritários privilegiados e não cumpra um papel democratizante, realmente transformador. Não é por acaso que as discussões acerca de ações afirmativas para negros no Brasil, levadas em curso no governo Lula, foram, na maioria das vezes, enfaticamente rechaçadas pelas instituições universitárias.

O desenvolvimento e consolidação dessas iniciativas, assim como no caso da proliferação das favelas narrada por Mike Davis, não começou agora e nem se restringe a um único contexto nacional. Há tempos Stuart Hall observava que as culturas marginalizadas, embora ainda periféricas em relação ao *mainstream*, vêm conquistando espaços cada vez mais importantes na sociedade, inclusive nos meios de comunicação. Em face desse processo, Hall observa que, apesar dos contratempos, vale a pena correr todos os riscos dessa nova inserção.

[Sei que] existe sempre um preço de cooptação a ser pago quando o lado cortante da diferença e da transgressão perde o fio na espetacularização. Eu sei que o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada. Mas simplesmente menosprezá-la, chamando-a de “o mesmo”, não adianta (HALL, 2003: 339).

Há portanto, uma tensão entre duas formas de atuação possível: uma que rejeita a grande mídia, que, mesmo inadvertidamente, acompanha a sugestão do Independent Media Center²⁸: “não odeie a mídia. Seja a mídia!”; outra que adere aos principais meios de comunicação como forma de dar visibilidade a seus projetos e discursos. Trata-se de uma tensão capaz, talvez, de fortalecer-se reciprocamente e gerar mecanismos para se pensar novas formas de cidadania, relações democráticas e transformação social.

Nesse processo, entra em jogo a questão do acesso. A cidadania, nesse contexto, é buscada não como concessão do Estado. Tampouco é assimilada aos pressupostos do consumo. Para os grupos e ativistas de que se fala aqui, não se trata de aceitar os limites tradicionais – e largamente prejudicados hoje em dia, devido à nova composição do capitalismo global – da cidadania²⁹ nem de trocá-los pela perspectiva do consumo como “nova” forma de afirmar a condição de cidadão³⁰. Cabe formular uma noção de cidadania cujas exigências não encontram paralelo na história do mundo moderno.

Trata-se agora de dispor dos meios de informação, conhecimento e comunicação. Não apenas consumi-los ou adquiri-los, mas produzi-los. As modernas tecnologias – ferramentas de gravação digital, a Internet, entre outras – têm cumprido um papel determinante nesse processo. Inclusive tendo impacto sobre a legislação e o código penal (no que diz respeito à lei de direitos autorais, por exemplo). Com efeito,

²⁸ “O *Independent Media Center* foi criado por organizações e ativistas da mídia independente e alternativa com o propósito de oferecer uma rede para a cobertura jornalística dos protestos de novembro de 1999 contra a OMC em Seattle. Construído a partir do conceito de mídia sob demanda” (ANTOUN, 2002: 21).

²⁹ “Ser cidadão é ter direito à vida, à liberdade, à propriedade, à igualdade perante a lei: é, em resumo ter direito civis. É também participar no destino da sociedade, votar, ser votado, ter direitos políticos” (PINSKY e PINSKY, 2003: 9).

³⁰ “É inegável que, nas últimas décadas, a intensificação das relações econômicas e culturais com os Estados Unidos impulsiona um modelo de sociedade no qual muitas funções do Estado desaparecem ou são assumidas por corporações privadas, e a participação social é organizada mais através do consumo do que mediante o exercício da cidadania” (CANCLINI, 1999: 14).

nos últimos anos vários grupos organizados ou ativistas independentes têm produzido formas criativas e colaborativas – amplamente democráticas – de produção artística e cultural, de divulgação e distribuição de seus produtos que têm transformado profundamente o cenário cultural contemporâneo.

No que diz respeito à música, não são poucos os exemplos de sua influência em mudanças significativas na vida contemporânea. Apesar dos senões apontados anteriormente, a frequência com que negros, pobres e a própria periferia têm aparecido na mídia é correlata a uma modificação de qualidade³¹, que talvez não se limite ao paradigma do “pacífico criativo”.

Assim, neste trabalho, pretendo demonstrar como a cultura, ou certo entendimento de cultura, tem sido um veículo capaz como poucos outros de capitalizar esses processos. Ela se opõe à lógica que pretende colocar os sujeitos, ações, estéticas das periferias não apenas fora da cidade, ou dos centros urbanos, mas *fora da vida*. Este (“fora da vida”) é o título de uma crônica de Olavo Bilac, do início do século passado, em que o poeta se referia aos habitantes da favela, em particular aos moradores do Morro da Providência. Zaluar e Alvito, na introdução de *Um século de favela*, entendem que Bilac parecia dizer com isso que “a única existência que merece ser chamada como tal é a que transcorria nas avenidas e bulevares da cidade reformada” (ZALUAR e ALVITO, 2004: 11). Então, este seria um papel decisivo da cultura nas periferias: converter-se em uma forma de narrar uma outra existência possível.

Periferia é periferia em qualquer lugar

“Tenho certeza de que a próxima novidade do cinema brasileiro vai ser o surgimento dessa espécie de 'cinema de periferia', não só no Rio, mas também em outras grandes cidades do país”. Com essa declaração, em um debate de que participou na Escola Livre de Cinema, em Miguel Couto, Nova Iguaçu, o cineasta Cacá

³¹ Além de programas de auditório de grande audiência, como Domingão do Faustão e Caldeirão do Huck (na Rede Globo), ou de aparições especiais na programação da MTV, é preciso destacar o surgimento de programas dedicados à periferia, ou antes a positivar a imagem da periferia. Por exemplo, o *Central da Periferia*, também na Globo, ou o *Conexões Urbanas*, programa veiculado no Canal Multishow, na TV paga, e comandado por José Junior, Coordenador do AfroReggae.

Diegues apontava a um só tempo o advento de algo novo no campo cinematográfico e o de uma nova modalidade de cinema: o “de periferia” – qualificativo que ele próprio rejeitará logo depois, mas que atendeu à urgência do momento. Entusiasmado com a constatação, o cineasta vem, desde 2007, produzindo uma nova versão de sua experiência cinematográfica da década de sessenta, o filme *Cinco vezes favela*, com o qual debutou na sétima arte.

Em 1962, Cacá Diegues e outros quatro jovens cineastas universitários de classe média, membros do CPC da UNE – entre os quais Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade – reuniram-se para realizar o filme *Cinco vezes favela*, que punha em cena um espaço social e cultural raro, senão inexistente, na cinematografia da época. Dividido em cinco episódios dirigidos pelos cinco jovens diretores, o filme representou um olhar – possivelmente inédito – da classe média engajada sobre as comunidades populares, sobre as periferias do Brasil. Apesar de qual crítica estética se queira fazer da obra, é difícil não lhe reconhecer o mérito histórico e a sua importância para as artes no país naquele instante de fundação do Cinema Novo brasileiro. Em um artigo recente, Diegues afirma que *Cinco vezes favela* foi um “belo gesto de generosidade, um sonho de construção de uma cultura solidária” (DIEGUES, 2008).

Passados 45 anos da primeira iniciativa (até o início do projeto, em 2008), a nova versão de *Cinco vezes favela* trará, em contraste com a realização de 62, o ponto de vista dos próprios moradores das favelas. Os roteiros foram escolhidos através de uma seleção de argumentos que envolveu cerca de 50 jovens de cinco favelas cariocas. O processo foi todo realizado em parceria com instituições consolidadas nesses espaços. Na Cidade de Deus, a Central Única de Favelas-CUFA; no Complexo da Maré, o Observatório de Favelas; em Parada de Lucas, o AfroReggae; no Vidigal, o Nós do Morro; e, finalmente, na Lapa, o Cinemaneiro.

As instituições definidas como parceiros são algumas das principais surgidas no Rio de Janeiro – e no país – a partir da década de 90. Duas delas – o AfroReggae e a CUFA – têm na música um de seus principais, senão o principal, atributos. Por isso, serão consideradas em detalhe adiante. Seu trabalho, desenvolvido nas favelas da cidade, é um exemplo das possibilidades do uso da música no desenvolvimento de ações sócio-político-culturais.

Quanto ao *Observatório de Favelas*, a organização fundada em 2001 é dedicada à pesquisa e à produção de conhecimento e de propostas políticas acerca de favelas e fenômenos urbanos, com ações voltadas para as áreas de *Comunicação e Cultura*; *Desenvolvimento Territorial* e *Direitos Humanos*. A história do Nós do Morro começou em 1986, a partir da idéia de criação de um movimento cultural visando à formação de atores e técnicos, além de incentivar o interesse pelo teatro, no morro do Vidigal. Desde então, o grupo formou atores e atrizes que têm participado com frequência e destaque de produções do cinema e teledramaturgia brasileiros. Finalmente, o Cinemaneiro, instituição criada em 2002, tem sede no bairro da Lapa e bases em diversas comunidades – Maré, Cidade de Deus, Manguinhos, Bonsucesso, Del Castilho e Lapa. Aposta no audiovisual como instrumento de inclusão social e profissional.

Esse é um relato demasiado breve sobre as instituições envolvidas no processo, e certamente não lhes faz inteira justiça. Por outro lado, todo esse início parece contraditório, uma vez que me propunha a falar de música e, até aqui, só abordei cinema e audiovisual. A intenção, todavia, é situar a produção desse filme no contexto do fenômeno de multiplicação de experiências culturais oriundas da periferia, organizadas em instituições (quase sempre ONGs), que atuam a partir de diversas linguagens – dança, teatro, circo, literatura, etc., além das já citadas – e são capazes de, como diria George Yúdice, de empregar a cultura como recurso para seu próprio desenvolvimento e o das comunidades nas quais estão inseridos (YÚDICE, 2004).

Esse é mais um aspecto que demonstra, nos últimos anos, o papel de crescente importância que a cultura vem desempenhando nas últimas décadas, conforme analisado no capítulo anterior. No entanto, há um dado novo, percebido por mais de um observador: agora são os próprios pobres, os próprios habitantes das periferias, que falam por si, dispensando ou, no mínimo, relegando a um plano secundário, o papel dos mediadores ou intérpretes. Pode-se sempre argumentar que, de algum modo – através da música popular, como o samba por exemplo –, os pobres e seus territórios sempre tiveram oportunidade de se expressar. Ainda assim, certamente nunca com o alcance e a intensidade com que isso acontece hoje.

O argumento de Diegues, no mesmo artigo citado acima, é o de que os jovens das periferias estão preparados para fazer seus próprios filmes, para se tornarem nessa atividade “porta-vozes deles mesmos”. Muitos exemplos confirmam o

argumento: o êxito de artistas de rap como Racionais MCs e MV Bill, entre inúmeros outros; a emergência da literatura de moradores de favelas, como Ferréz, Alessandro Buzo ou Paulo Lins; documentários como *Falcão, meninos do tráfico*, da CUFA; a realização de programas de TV como *Em Comum* (parceria do Grupo Cultural AfroReggae e Canal Futura que gerou apenas dois programas; o *Conexões Urbanas*, novamente do AfroReggae, desta vez junto com canal pago Multishow, e o *Central da Periferia*, com apresentação de Regina Casé e veiculado pela Rede Globo de Televisão.

Nesse período, a voz das periferias, “falando alto em todos os lugares do país”, tem-se apresentado como, nas palavras de Hermano Vianna, “a novidade mais importante da cultura brasileira na última década”. Um dos formuladores do programa *Central da Periferia*, do qual o texto citado é uma espécie de apresentação conceitual, Vianna continua afirmando que a periferia não precisou esperar soluções que viessem de fora, do centro. Por conta disso, conforme já citado anteriormente, ela já não depende da figura do mediador. Esse é um dado relevante, uma vez que o próprio autor produziu uma das teses mais instigantes sobre o samba no Brasil, em que sustenta ter o gênero atingindo o prestígio de ritmo nacional muito em virtude do papel desempenhado por mediadores oriundos da elite econômica e intelectual do primeiro quarto do século XX. A partir do encontro entre essa elite – composta na ocasião por Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Villa-Lobos, entre outros - e representantes da música popular carioca, todos “negros ou mestiços, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro”, como Donga e Pixinguinha, teria-se, para Vianna, inventado a idéia do Brasil mestiço, “onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade” (VIANNA, 1995: 20).

O próprio Vianna desempenha o papel de mediador importante na história do funk carioca. Na década de 80 lançou livro resultante de sua dissertação de mestrado – *O mundo funk carioca* –, que é hoje um clássico sobre o assunto. Além disso, publicou artigos em jornais de grande circulação, em defesa do gênero quando este foi atacado na mídia. Por fim, há a curiosa história da bateria eletrônica que teria dado de presente – além de tê-lo ajudado a programá-lo – ao produtor e empresário de funk DJ Marlboro. Com esse equipamento, Marlboro teria produzido sua primeira batida, num baile em São Gonçalo. Essa “façanha”, nas palavras do próprio Vianna, teria valido o

comentário bem-humorado de Gilberto Velho, então seu orientador: “é como dar um rifle para um chefe indígena” (VIANNA, 1997:9).

Os meios de expressão aí encontrados são os mais diversos, desde o saquinho de pão impresso, distribuído nas padarias de Vitória pelo *Projeto Forninho* e funcionando como um jornalzinho regional; os saraus poéticos promovidos pela *Cooperifa* nos bares de Capão Redondo, na periferia de São Paulo, transformando o bar no verdadeiro “espaço público” das favelas; as intervenções públicas e midiáticas do *Coletivo Bijari* em áreas *gentrificadas*³² de São Paulo, enfrentando o controle e a limpeza étnica urbana em curso; *T-bone Açougue Cultural* e suas atividades em Brasília (chegou a ter dez mil livros em seu açougue para empréstimo gratuito à população); o pessoal do *Media Sana* em Pernambuco, com sua militância política e estética, juntando vídeo e música; o *Movimento Enraizados*, e suas múltiplas atividades através do hip-hop, falando a partir de Nova Iguaçu para o Brasil inteiro e alguns países no mundo; a incrível experiência do *Espaço Cubo*, em Cuiabá, com a produção de festivais de rock independentes, produzindo uma economia local tão consistente que gerou uma moeda própria, o *Cubo Card*; ou ainda o trabalho da *Fundação Casa Grande*, no Ceará, em que as crianças participantes assumiram a gestão do projeto.

E mais, iniciativas como as do Grupo Cultural AfroReggae, do Observatório de Favelas, da Cia. Étnica de Dança e da CUFA, no Rio; do Eletrocooperativa e do Bagunção, na Bahia; da Casa do Hip-Hop, em São Paulo... inúmeros outros projetos e experiências espalhados pelo país têm em comum a conjugação dos aspectos mencionados acima com uma profunda e consistente inserção em seus territórios de atuação. Nem todos os grupos têm sua origem nos locais em que atuam (e mesmo essa “origem” não seria por si garantia de legitimidade). Aqueles que obtiveram os melhores resultados nesse processo são os que, ao entrarem em contato com o contexto social no qual investiram, a um só tempo o modificaram e se permitiram

³² “Chama-se *gentrificação* ou *enobrecimento urbano*, de acordo com algumas traduções, a um conjunto de processos de transformação do espaço urbano que ocorre, com ou sem intervenção governamental, nas mais variadas cidades do mundo. O enobrecimento urbano, ou *gentrification*, diz respeito à expulsão de moradores tradicionais, que pertencem a classes sociais menos favorecidas, de espaços urbanos e que subitamente sofrem uma intervenção urbana (...) que provoca sua valorização imobiliária” (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Gentrificação>). Cabe salientar que, não raro, esses processos de “enobrecimento urbano” são realizados a partir de sérias violências contra as tais classes sociais menos favorecidas.

modificar por ele. E, se de um lado há inúmeros grupos muito bem organizados, como os citados, em todas as regiões do país,

do outro lado, assistimos também ao nascimento de indústrias de entretenimento popular que já produzem os maiores sucessos musicais das ruas de todo o país sem mais depender de grandes gravadoras e grandes mídias para construir sua rede de difusão nacional. É o caso do funk carioca, do forró eletrônico cearense (as banda têm DVD, sugerindo o surgimento de uma indústria audiovisual que não está baseada em recursos captados pela Lei Rouanet), do tecnobrega paraense, do arrocha baiano, do lambadão cuiabano, da tchê music gaúcha. Todas essas músicas são produzidas na periferia para a periferia, sem passar pelo centro (VIANNA, 2006).

A distância entre os dois momentos históricos, de que o cineasta Cacá Diegues participa uma vez como diretor outra como produtor, é ilustrativa de uma questão importante, com desdobramentos sobre toda esta tese. Neste capítulo, apresento a hipótese de que, a partir da década de 90, a sociedade brasileira – acompanhando um processo que possivelmente é global – tenha começado a passar de um sistema cujo centro de gravidade era urbano, conforme definiu Sérgio Buarque de Holanda nos anos 1930, para outro, no qual o centro de gravidade passa a ser, sob vários aspectos, periférico.

Se esses aspectos são mais fáceis de se observar no tocante à cultura, não deixam de tocar também os planos sociais, econômicos, políticos e de educação. As experiências que o demonstram na prática cotidiana são as mais diversas.

Não casualmente, aqueles que obtiveram os melhores resultados nesse processo são os que, ao entrarem em contato com o contexto social no qual investiram, a um só tempo o modificaram e se permitiram modificar por ele.

Essas iniciativas são, talvez, representativas de uma nova modalidade de arte. E o artista hoje já não pode deixar-se levar pelo mito romântico do ser solitário, inspirado, acima das coisas do mundo (PELBART, 2007). Ele se torna uma espécie de operário, de produtor ou operador de ações criativas, sempre inserido na mobilização coletiva, em que cada ponto da rede é um foco de irradiação cultural. Assim, caem por terra as noções consolidadas sobre a relação centro/periferia, a dependência em relação às instituições reconhecidas e os clichês sobre inclusão social, cidadania,

precariedade, reivindicação e conflito. Está em suas mãos a potência de reinventar a subjetividade coletiva, os meios de produção, de troca e de consumo, a própria mídia.

E é nesse contexto que transitam as experiências culturais – especialmente aqui aquelas vinculadas à prática musical – que têm, a partir das periferias do Brasil, trazido um ingrediente novo para o pensamento sobre a cultura, a política, a economia e, enfim, a democracia no Brasil. Se o momento hoje é o de um mundo periférico – ou um “*devir periférico do mundo*”, como aponta Ivana Bentes (BENTES, 2007: 40. Itálico adicionado) – então, é provável que o fenômeno se dê como desdobramento de um processo histórico.

Do rural ao urbano

Em seu célebre prefácio à edição de 1967, intitulado *O significado de Raízes do Brasil*, Antonio Candido comenta que o livro de Sérgio Buarque de Holanda tem, como seu pressuposto fundamental, a identificação da passagem do mundo rural – que predominara no Brasil desde a fundação e teria começado a declinar à altura da Abolição, em 1888 – ao urbano (CÂNDIDO in HOLANDA, 1995: 18). Esse fator, somado à Proclamação da República no ano seguinte, estabeleceria, segundo Holanda, um processo que, junto a “numerosos outros”, daria início no país “a uma revolução lenta, mas segura e concertada, a única que rigorosamente, temos experimentado em toda a nossa vida nacional” (HOLANDA, 1995: 171).

Joel Rufino dos Santos já dizia que “a escravidão é o primeiro dos nossos fatores de ‘longa duração’” (SANTOS, 2004: 166). Portanto, os acontecimentos a ela relacionados terão igualmente efeitos duradouros sobre a conformação social brasileira. Para Holanda, a data de 1888 é possivelmente o instante mais decisivo de todo o nosso desenvolvimento nacional. A partir daí, finalmente, “tinham cessado de funcionar alguns dos freios tradicionais contra o advento de um novo estado de coisas, que só então se fez inevitável” (HOLANDA, 1995: 171-2). Por isso, a Abolição – que, no Brasil, foi marcada pela incompletude, uma vez que não se combinou com uma política efetiva de inclusão dos ex-escravos na nova dinâmica social – pode ser considerada o mais evidente divisor de águas entre duas épocas.

Efetivamente daí por diante estava melhor preparado o terreno para um novo sistema, *com seu centro de gravidade não já nos domínios rurais, mas nos centros urbanos*. (...) As cidades, que outrora tinham sido como complementos do mundo rural, proclamaram finalmente sua vida própria e sua primazia (HOLANDA, 1995: 172. Itálico adicionado).

Desde os anos 1920, uma faixa de tempo decisiva para a cultura brasileira, a ordem sociopolítica da Velha República vinha sofrendo com as contestações tenentistas (1922, 1924, 1926); os movimentos reivindicatórios do mundo do trabalho, como as greves de 1917; a fundação do Partido Comunista, em 1922, etc. Destaque-se no período a Semana de Arte Moderna, em 1922, “em que frações da burguesia exercitam novas formas de expressão em busca de *nossa modernidade*” (MOTA, 1990: 20).

O declínio da hegemonia rural no país, a crise da ordem oligárquica, com a Revolução de 30, e sua definitiva superação pelo urbano, atingiu o auge justamente na década de 1930, na época em que escreve sua obra mais conhecida. Sérgio Buarque de Holanda afirma ser aquele um momento limítrofe entre dois mundos: “um definitivamente morto e outro que luta por vir à luz” (HOLANDA, 1995: 180). Claro que há contradições e sobrevivências de um no outro momento, como convém a todo processo de transição. No entanto, o momento era já notadamente o de hegemonia dos centros urbanos, não apenas sob os pontos de vista geográfico, político e econômico. Mas também simbólico e cultural.

As décadas de 1920 e 1930 foram, de certa forma, uma época de redescobrimento do país. Alguns dirão, que foi o momento de invenção do Brasil contemporâneo, num processo tributário, em especial, da produção de três intelectuais: o próprio Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre e Caio Prado Jr. Ali tinham início formas de repensar o país, sob diferentes aspectos e pontos de vista, cujas conseqüências perduram ainda hoje em nosso contexto social.

Carlos Guilherme da Mota, que em *Ideologia da Cultura Brasileira*, analisou a história e a ideologia da cultura brasileira desde a fase imperial até o início dos anos 1980, sintetiza a passagem de um momento a outro, a partir das obras dos principais pensadores país, como Gilberto Freyre, Mário de Andrade, Caio Prado Jr. Sérgio

Buarque de Holanda, Florestan Fernandes, Raymundo Faoro, entre outros. Num artigo mais recente que, de alguma forma complementa o livro, Mota conclui que:

Muito tempo deverá ainda transcorrer para que se sedimente um quadro compreensível das transformações ideológico-culturais ocorridas no Brasil republicano. A passagem do sistema cultural do Segundo Império escravista (1840-1889) ao da Primeira República positivista e oligárquica (1889-1930), o criticismo das novas interpretações do Brasil após a Revolução de 1930 (Freyre, Prado, Buarque), o Estadonovismo criando a Cultura Brasileira, a emergência de um pensamento radical de classe média no bojo da Segunda Guerra Mundial, a interpretação dualista (Lambert, CEPAL) e a luta contra o subdesenvolvimento nos anos 50 e 60, a crítica ao Estado patrimonialista e ao capitalismo dependente (Faoro, Florestan), a montagem do modelo autocrático-burguês com seus mecanismos de exclusão política e cultural, a lenta desmontagem desse modelo e o surgimento de projetos culturais indicando a emergência de uma *nova* sociedade civil nos anos 80, tudo sugere um percurso complexo, não-isento de contradições, recuos e avanços. Percurso em que as noções de Nação, povo, cidadania, cultura sofreram várias metamorfoses, desde o momento de fundação, em 1889, de um modelo oligárquico de República (MOTA, 1990: 36).

Esse rápido panorama talvez não explique em profundidade todas as questões inerentes à formação da cultura (e da sociedade) brasileira. Mas percorre-lhe, do início ao fim, um traço comum decisivo. O modelo de constituição da República foi sempre orientado de cima para baixo, as ações sempre derivando dos interesses do Estado e dos grupos políticos e econômicos a ele associados. Com isso, a forma como foi realizado o desenvolvimento no Brasil acabou surtindo um efeito contrário ao imaginado, aprofundando as desigualdades sociais, em vez de mitigá-las. Como notou Alfredo Bosi em prefácio ao livro de Carlos Guilherme da Mota, a urbanização brasileira “virou máquina de favelamento na periferia, congestionamento no centro, poluição em toda parte”.

Além disso, um outro ponto deve ser levado em consideração. Ao longo de toda a História, desde a implantação da cultura letrada no Brasil, dirá Bosi, foram sufocados, ou negligenciados, os meios de expressão da vida dos indígenas, dos negros, dos sertanejos, dos proletários, dos marginais. “Abaixo do limiar da escrita ficaram as mãos que não puderam contar, no código erudito, a sua própria vida” (BOSI *in* MOTA, 1985: XVI).

Do urbano ao periférico – a cidade multicêntrica

Todo esse complexo percurso, com suas contradições, idas e vindas, enfrentará, na opinião de Mota, a emergência de uma nova sociedade civil na década de 80. Para o sociólogo, o debate sobre a cultura republicana moderna, com sua base na noção de cidadania plena e assegurada por consistentes instituições democrática, nesse período “começaram a alcançar resultados palpáveis (na Constituinte, nos movimentos de base, na criação de novos partidos, etc.)”. Abre-se, desse modo, a um conceito mobilizador que emergiria “das cinzas da Cultura Brasileira – desmobilizadora, com seu cortejo de valores brasileiros [‘democracia racial’, ‘homem cordial’, ‘ideologia do favor’, etc.]” (MOTA, 1990: 37).

O ápice desse processo, quero acrescentar, se dará principalmente ao longo da última década do século XX, devido a diversos fatores. O primeiro deles diz respeito ao esgotamento do modelo sobre o qual se fundou a modernidade brasileira: no deslocamento do campo para a cidade, do rural ao urbano, com a formatação de uma cultura brasileira tributária, desde o primeiro momento, do pensamento e das ações das elites nacionais. Nesse viés, a cidade é entendida como o centro de conexão com o mundo, como pólo de alta cultura, e lugar de concentração das decisões da economia hiperestruturada, autoprotégida por um conjunto heterogêneo de instituições que vão do próprio Estado aos bancos, empresas de seguro, megacorporações de comércio, agronegócio, etc.

O deslocamento, a partir da década de 1990, passa do urbano para o periférico, num processo ainda cujo ponto culminante, até agora, localiza-se neste início de século. Com a eleição de Luís Inácio Lula da Silva – embora não se deva desprezar as contradições que esse acontecimento traz em si – e as políticas que implementou o país passou por modificações que vão além do repetido argumento de que esse governo se estabelece em continuidade com os anteriores, em especial o de Fernando Henrique Cardoso.

Apesar da inegável coincidência na agenda macroeconômica, o fato de as políticas voltadas para a população pobre – como o Bolsa Família, por exemplo – ter alcançado uma escala inédita na história nacional contribui para o mencionado

deslocamento³³. Esse deslocamento transformações simbólicas e culturais. O eixo de compreensão do país agora passa necessariamente, pra usar uma classificação infame, pela chamada classe C, o que é parte desse deslocamento que tento sugerir. A classe C se torna o centro da pirâmide. Ou antes, ela torna o tradicional gráfico da pirâmide obsoleto, incapaz de explicar o Brasil contemporâneo.

Nesse processo, opera-se a constituição de uma tensão de forças absolutamente nova. A classe C é o centro da compreensão de país contemporâneo, mas esse centro é a periferia. Dos funkeiros aos evangélicos; dos B-boys e grafiteiros aos escritores e produtores de audiovisual, eles crescem porque o país cresce e se constitui como justo ali onde eles estão, vivem e produzem. A nova relação de forças opera assim em vetores contrários, os quais impossibilitam falar em centro e periferia como formas definitivas de organização espacial e simbólica do país. É preciso ainda inventar um outro nome para esse fluxo que não respeita a pirâmide, não é concêntrico, nem dicotômico³⁴. Pode-se apenas sugerir que ele está desenhando, no mundo contemporâneo, a cidade multicêntrica. Um processo talvez menos perceptível sob os pontos de vista político e econômico, mas já evidente no que se refere ao plano simbólico. Afinal, como diriam Stalybrass e White, “aquilo que é socialmente periférico pode ser simbolicamente central” (apud HALL, 2003: 241).

Cada cidade do mundo é singular, irrepetível. Cada uma pode ser muito parecida ou absolutamente diferente de qualquer outra, mesmo assim trata-se sempre de uma cidade única. Todas elas têm suas belezas, seus dramas, suas riquezas, suas misérias. As cidades no mundo são todas diferentes, mas também têm, a maioria delas pelo menos, os seus pontos em comum. Um deles, certamente, deriva do fato de as cidades terem surgido como instrumentos de dominação – aliás, no capítulo IV de *Raízes do Brasil*, “O semeador e o ladrilhador”, Sérgio Buarque de Holanda desenvolve raciocínio nessa direção: “Para muitas nações conquistadoras, a construção de cidades foi o mais decisivo instrumento de dominação que conheceram” (HOLANDA, 1995: 95).

³³ De acordo com o Boletim do PNUD – Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, de 30 de agosto de 2006, o Programa Bolsa Família atendia, em julho daquele ano, um número superior a 11 milhões de famílias, distribuindo valores que chegavam a, no máximo, R\$ 95,00/mês por domicílio. O corte estatístico usado para eleger o público era de uma renda mensal per capita de R\$120,00. Com o aumento do corte, neste ano de 2009, para R\$ 137,00, calcula-se que mais 1,3 milhão de pessoas passarão a ser atendidas pelo Programa, ultrapassando portanto o total de 12 milhões beneficiadas.

³⁴ Este trecho é, em parte, resultado de sugestões de Cezar Migliorin, colega de curso durante o Doutorado na ECO-UFRJ.

Outro ponto, facilmente perceptível, é o da desigualdade social, que se reflete na proliferação de espaços pobres – os quais nem sempre estarão no que se denomina, a rigor, periferia. E um terceiro residiria no fato de que justamente esses espaços é que se convertem no território de lutas, de disputa por espaços, por acessos e por pertencimento. São eles que hoje trazem uma contribuição capaz de aprofundar o lento, complexo, irregular e por vezes contraditório processo de democratização iniciado no país no final do século XIX.

Mike Davis, em *Planeta de favelas*, estima que, em algum momento no início do século XXI, a população urbana na terra superou, pela primeira vez na história, a população rural. Davis realizou uma pesquisa com abrangência em todo o planeta, anotando que esse recrudescimento da urbanização terá de pagar o preço de uma desigualdade cada vez maior nas e entre as diferentes cidades. Por outro lado, esse processo também tem conduzido a um fantástico crescimento do número de favelas do mundo, bem como do número de pessoas habitando esses espaços. Em 2007, Davis considerava haver um número superior a 250 mil favelas na Terra.

No Brasil, esse processo não foi nada diferente. Segundo o Atlas Geográfico do Brasil, em 1950 havia 83 cidades no país com mais de 1 milhão de habitantes. Em 2007, esse número já passava de 468 aglomerações. Em relação à população, em 1950, apenas 36% da população habitava as cidades. Em 1970, a população urbana (56%) já superava a rural. Em 1991 chega 75%, e no ano 2000, a proporção urbana atingia a marca de 81,2%.

Quanto às favelas, elas superaram a marca de 16 mil no país, segundo dados do IBGE. No Rio de Janeiro apenas, são mais de 500. A proliferação de favelas no mundo inteiro é, pelo menos em parte, imputável ao papel desempenhado pelo FMI nos países do chamado Terceiro Mundo, entre a década de 70 e 80 (e pela Organização Mundial do Comércio – OMC, atualmente). Certamente, é também um efeito negativo dos processos de globalização econômica. Essa proliferação tem tido um impacto significativo no aumento da desigualdade, da violência e também tem incrementado o desenvolvimento das religiões neopentecostais – “Hoje (...), o islamismo populista e o cristianismo pentecostal (...) ocupam um espaço social análogo àquele do socialismo e do anarquismo no início do século XX” (DAVIS, 2006: 215).

Entretanto, e Davis não chega a abordar esse acontecimento em seu artigo, também tem inspirado o surgimento (e a consolidação) de inúmeros agenciamentos criativos que estão transfigurando a face da periferia e, em alguns casos, intervindo decisivamente na própria cidade. Na verdade, o autor, entre várias conjecturas pessimistas, no mínimo céticas, sobre as possibilidades de atuação histórica do “excedente de humanidade” depositado nas favelas, pergunta-se sobre a possibilidade de algum novo tema histórico inesperado, à moda de Hardt e Negri, arrastando-se rumo à supercidade? (DAVIS, 2006: 213).

Hardt e Negri, em *Multidão – guerra e democracia na era do Império*, partem do princípio de que vivemos um estado de exceção – conforme proposto, por exemplo, por Giorgio Agamben –, em que a situação de guerra permanente ameaça o projeto básico da multidão, que é a democracia. “Nos dias de hoje, a possibilidade de democracia é obscurecida e ameaçada pelo estado de conflito que aparentemente se instalou de maneira permanente em todo o mundo” (HARDT e NEGRI, 2005: 9).

No Brasil, sobretudo nos grandes centros urbanos e especialmente a partir dos anos 80 e 90, ao lado do espantoso aumento da violência (ou, pelo menos, de sua percepção), o qual conduz a uma situação demasiado próxima da circunstância de guerra global, um outro discurso emerge com força. Um discurso que não apenas se contrapõe ao oficial, ao discurso do bloco de poder, mas inventa e reivindica um papel insurgente para a favela em outra chave: criativo, pacífico³⁵, inserido nos marcos da legalidade e comprometido com isto que Stuart Hall denominaria “força cultural popular-democrática” (HALL, 2003: 263). A democracia e o seu aprofundamento são, portanto, as demandas desse discurso antitético, dessa força cultural. E a democracia é entendida aqui, nos termos de Hardt e Negri, não apenas como uma questão só de estruturas e relações formais, “mas também de conteúdos sociais, remetendo à maneira como nos relacionamos uns com os outros e como produzimos em conjunto” (HARDT e NEGRI, 2005: 134). Trata-se agora de indagar a “cultura das periferias” sobre sua capacidade de gerar mecanismos para se pensar novas formas de cidadania,

³⁵ Pacífico aqui se opõe aos argumentos que pregam a violência como forma de ação, nada a ver com a conotação dada por Ivana Bentes no trecho citado anteriormente, que remete mais à submissão ou ingenuidade no trato com as instâncias hegemônicas de poder.

relações democráticas e transformação social, em outras palavras, para pensar a partilha – e a produção – do comum.

CAPÍTULO IV: Sonoridades da existência – o Funk

E no entanto, a qualquer momento pode explodir uma nova maneira de usar as palavras e os sons. A invenção, caprichosa, aparece onde menos se espera. Na rua ou na lua. E onde quer que ela esteja, é preciso saber estar lá, sem preconceitos ou aprioris.

Augusto de Campos

O funk não é modismo, é uma necessidade.

MC Bob Rum

Em um artigo sobre o funk, no qual se pergunta se o gênero pode ser incluído na categoria de *música eletrônica popular brasileira*, Simone Sá destaca a importância dos julgamentos de valor para a experiência estética do pop. Esse seria o motivo, afirma a autora, de passarmos “horas a fio discutindo porque uma banda é melhor do que outra, ou (...) quais os elementos que identificariam o *funk* como uma das expressões da chamada música eletrônica de pista” (SÁ, 2007: 2).

Simone Sá divide a história do funk no Rio de Janeiro em três marcos fundamentais: a década de 70, com o seu surgimento na periferia da cidade; o segundo já no final da década de 80, quando se dá “o desenvolvimento do estilo carioca, com letras e produção brasileira, destacando-se o trabalho do DJ Marlboro”; e, finalmente o terceiro, já no início do século XXI, “é a recente entronização do gênero no universo do sofisticado circuito de amantes da música eletrônica”. No entanto, essa divisão pode ser continuamente subdividida em outros marcos mais ou menos importantes: o período das montagens; o dos proibições; o advento do tamborzão; a emergência de um funk feminino poderoso e auto afirmativo; a organização dos MCs em organizações de caráter “ONGficada” (tomando de empréstimo a expressão de George Yúdice) ou sindical³⁶. De qualquer forma, continua válida a afirmação da autora de que, a esses marcos:

podem ser associados diferentes discursos sobre o funk – que oscilam entre os pólos da demonização e da valorização – a partir da

³⁶ Refiro-me a experiências como Funk Social ou APA-Funk, de que tratarei mais tarde. Esse tipo de iniciativa se consolidou apenas ano passado, portanto depois da publicação do artigo de Simone Sá.

sua origem junto aos jovens negros, mulatos e pobres que habitam os subúrbios e as favelas cariocas (SÁ, 2007: 3).

Sem dúvida, os discursos de glamurização ou demonização do funk não são recentes. Na verdade, estiveram presentes desde os primeiros anos da década de 1990. Conforme assinala Michael Herschmann, que investigou 125 artigos na mídia impressa, o funk esteve praticamente ausente do cenário midiático até 1992. Daí, até 1996, que é o arco da pesquisa de Herschmann, foi possível observar um duplo processo nas matérias sobre o gênero:

b.1) por um lado um processo de criminalização dividido em duas etapas (o primeiro ao longo do verão de 1992/1993 e outro que se inicia no final de 1994 e se estende por 1995); b.2) por outro, de afirmação e reconhecimento do funk como uma importante expressão cultural e como um segmento de mercado significativo (HERSCHMANN, 2000: 94).

Em *A conveniência da cultura*, George Yúdice afirma que o funk afetou a idéia de Brasil como um país homogêneo – “apesar do samba, do Carnaval, da bossa-nova, da MPB, reamente o terem representado como mais ou menos coerente” (YÚDICE, 2004: 181). E que, a partir da década de 1990, teria emergido uma “*nova política de representação*”, enfatizando a diferença. Engajando mídia, novos movimentos sociais e a cultura consumista nessa política de representação, tornou impossível “a qualquer grupo manter o controle como é ilustrado” (YÚDICE, 2004: 182). Yúdice, que é crítico estadunidense de olhar muito sensível para o contexto brasileiro, em particular o carioca, também entende que os relatos jornalísticos que ele cita ao longo de um capítulo inteiro dedicado ao funk no livro

são repletos de acusações, contestações e recriminações a respeito dos funkeiros. Mas as imagens que foram geradas em torno deles não são de todo negativas: nos últimos dois anos, exatamente como a cultura hip-hop nos Estados Unidos, eles vêm traçando seu próprio caminho se deslocando da periferia até o horário nobre da TV e boutiques chiques na Zona Sul (YÚDICE, 2004: 182).

Fica claro aqui que o repúdio ao funk não deriva apenas de uma questão de gosto. Inclusive, é possível *não gostar* de um gênero qualquer sem necessariamente

repudiá-lo. O que está em jogo também é o desejo de setores da elite – que parecem hegemônicos no momento – de restaurar um certo Rio de Janeiro perdido no tempo, o Rio da Bossa Nova ou do “bom e velho” e samba, sem violência, sem a miséria se expondo obscenamente nos pontos mais nobres da cidade, sem a “periferia”, ou a favela, ocupando sem muitos pudores o centro geográfico, cultural e simbólico da cidade – “antes, havia uma miséria ‘boa’, controlável. (...), desde que ela ficasse no seu lugar, ela aplacava nossa consciência”, disse o colunista Arnaldo Jabor certa vez (O Globo, 2005). Agora, ela se recusa a ficar no seu lugar e se recusa a ser miséria, quer ser potência, criatividade, arte. Contudo, meu interesse aqui será o de investir não tanto nos discursos sobre o funk, embora essas representações, quase sempre tendentes à estereotipia e estigmatização, sejam relevantes para a compreensão do gênero. Meu interesse principal recairá sobre o discurso *do* funk. O que ele teria a dizer sobre si próprio e a sociedade na qual está inserido? A partir daí, qual sua contribuição para uma vida mais democrática, para a constituição do comum na cidade?

Funk, ética, estética e política

Num *mashup*³⁷ que já ficou famoso na Internet, o vídeo de uma palestra de Ariano Suassuna, contumaz crítico do funk e outras manifestações da cultura popular não arraigadas na “tradição”, é retrabalhado de forma a criar uma situação inusitada. Na referida palestra, Suassuna narra o caso de um músico que teria tentado convencê-lo de que o funk pode ser inteligente e artisticamente interessante. Suassuna começa dizendo que o funkeiro “foi em minha casa me convencer... ele disse: você fica falando mal do rock,mas você tem que se ligar. Isso já tá ultrapassado, nós tamos no funk”. Então, Suassuna canta a letra do tal funk, com um tom enfaticamente irônico, cujo refrão traz os nomes de dois cientistas alemães – o físico e químico Ernest Rutherford e o químico e industrial Carl Bosch –, além de versos como “um cavalo morto é um animal sem vida” ou “em redor do buraco tudo é beira”. Acontece que, quando

³⁷ Mashups são um novo gênero de aplicações Web interactivas que tiram partido de conteúdos recolhidos de fontes de dados externos para criar serviços inteiramente novos e inovadores. São um marco da segunda geração de aplicações Web informalmente conhecida como Web 2.0 (in http://www.masternewmedia.org/pt/gestao_de_informacao_e_visualizacao_de_dados/agregar-conteudos/mashups/o-que-e-um-mashup-tipos-de-mashups-tecnologias-de-suporte-a-mashups.htm).

Suassuna inicia os versos do funk, a sutil batida de fundo que acompanhava o vídeo até ali se converte num poderoso “pancadão”, criando a ironia da ironia: Suassuna acaba inadvertidamente cantando um funk.

Esse episódio pode dizer respeito apenas às potencialidades de uso das novas tecnologias, ou ao senso de humor de seu autor. Pode ser lido como uma crítica contundente ao pensamento ou às opiniões de Ariano Suassuna ou, como um efeito colateral, ao próprio funk. Mas também diz respeito a dois aspectos que merecem destaque: a posição de relevo que o funk assume na cultura contemporânea e as possibilidades de diálogo intercultural que ele suscita. Não apenas por conta desse mashup, mas porque este é um momento em que o gênero não tem cessado de produzir intercâmbios – estéticos e políticos – os mais variados, como veremos adiante. Nesse sentido, dá um passo além dos estereótipos que uma certa política de representação produziu, quase sempre à sua revelia.

É evidente que, no caso do funk, as questões da representação, em especial na mídia, e associação à violência ou ao crime, continuam muito atuais – e não poderei me furtar a dizer algumas palavras sobre assunto – porém a questão central é procurar entender de que maneira, através de uma forma de expressão cultural, jovens de uma cidade brasileira constituem o que designo como “comunidade criativa”. E a partir daí se organizam, se empoderam, ganham visibilidade e contribuem decisivamente, esta é minha hipótese, para a constituição do comum e, conseqüentemente, para o aprofundamento democrático, a ampliação dos direitos e acesso à cidadania. Micael Herschmann já o havia percebido. Inseridos nas brechas que as representações midiáticas acabam deixando à percepção e manifestação das diferenças, os funkeiros, na medida em que ganham visibilidade encontram espaço para, de certa forma, “denunciar a condição de ‘proscritos’ e reivindicar cidadania” (HERSCHMANN, 2000: 117).

Portanto, o fio condutor neste trabalho, partindo das considerações sobre a centralidade da cultura e a emergência das periferias no mundo contemporâneo, é o movimento de construção desse processo no mundo funk carioca.

Quando Hermano Vianna publicou seu livro *O mundo funk carioca*, resultado de sua dissertação de mestrado, em 1988, o funk era um ilustre desconhecido. Embora já consolidado como uma das mais fortes expressões culturais nos bairros do subúrbio

carioca, os bailes que reuniam milhares de jovens a cada final de semana em diversos clubes da região ainda não tinham despertado a atenção, nem para o bem nem para o mal, dos moradores dos bairros nobres da cidade, tampouco da mídia ou do Estado. Segundo o antropólogo:

O baile funk é, principalmente, uma atividade suburbana. Existem alguns bailes na Zona Sul, geralmente localizados perto de favelas e freqüentados por uma juventude proveniente das camadas de baixa renda, em grande parte negra, exatamente como nos bailes suburbanos, e nunca de classe média. Os bailes da Zona Sul não se comparam, em tamanho e empogalção, com os bailes dos subúrbios (VIANNA, 1997 : 14).

Mais tarde, em um artigo sobre a violência e o baile funk, Vianna também reforçará essa condição de “anonimato” do funk nos pontos mais nobres da cidade e nos círculos mais de classe média.

De início, o que me levou a estudar os bailes foi justamente a possibilidade de um fenômeno daquela proporção existir na cidade em que vivia sendo ignorado pelos membros dos vários grupos sociais com os quais eu convivía (VIANNA, 1996).

Tendo passado toda a infância, adolescência e parte da juventude no bairro de Olaria, na Zona Norte da cidade, o meu ponto de vista sobre o funk é necessariamente outro. O fenômeno de que fala Hermano Vianna fazia parte do meu cotidiano³⁸, embora alguma timidez e um tanto de inabilidade para dançar me cercearam a possibilidade de ser um funkeiro de fato, eu o era de direito. Hoje, o que me leva a estudar o funk é o contraste entre o que ele foi e o que ele é agora. Uma mudança importante se operou nesse ínterim.

George Yúdice, em *A conveniência da cultura*, alega que “houve um tempo em que a política cultural do Rio viabilizou a essas classes marginais imaginarem-se parte da nação”. Ele se refere a pobres e favelados, que rejeitam a “simulação de democracia” das classes médias e altas, ao mesmo tempo em que são concebidos

³⁸ Um dos primeiros bailes mencionados por Vianna em *O mundo funk carioca* – “Meia-noite e meia, final de baile no Clube Paranhos, quase dentro do Morro do Alemão” (VIANNA, 1997: 10) – acontecia na rua onde morei em Olaria, precisamente a rua Paranhos.

como “criminosos e parasitas preguiçosos”. Todavia, Yúdice, seguindo raciocínio da antropóloga Alba Zaluar, entende que aquela “construção de uma imagem nacional não é mais viável” (YÚDICE, 2004: 174).

O que passa a caracterizar a cidade do Rio de Janeiro e outros centros urbanos no Brasil, dirá o autor, é um “processo de diferenciação que torna a existência de traços sociais comuns difícil, quando não impossível de se atingir” (YÚDICE, 2004: 174). Nas palavras de Alba Zaluar, que fundamentam o argumento de Yúdice, o advento do funk teria provocado uma mudança drástica na própria identidade da cidade e, por extensão, da nação:

Desde que os clubes funk não dão mais sinais de extinção, essa cidade ainda musical, e hoje mais consumista do que produtiva, precisará aprender a lidar com os roqueiros, funkeiros, carecas, motoqueiros, que dão pequenos sinais de mudança de uma identidade a ser defendida a todo custo, até mesmo a morte. Patentemente narcisistas, e sem um claro projeto político ou consciência social que possa permitir-nos falar deles como revolucionários de alguma forma, esses grupos ganham a atenção dos movimentos sociais, particularmente a dos negros, mulheres e associações de bairro (ZALUAR in YÚDICE, 2004: 174).

Ora, Zaluar lamenta o desfazimento de uma certa “identidade” carioca que, embora com referências na cultura popular – “os blocos de Carnaval e as escolas de samba” –, era objeto de culto preferencialmente das classes médias. A idéia de que as classes populares deveriam ser portadoras da revolução parece esquecer de se perguntar “qual revolução”? Afinal, a construção de uma identidade negra que escapava do simbolismo abrangente que o samba construiu não é absolutamente um fenômeno novo. Ela remonta à década de 70, com a ascensão do *black soul*, os bailes da pesada, programas de rádio como o de Big Boy. Renato Ortiz percebeu que essa movimentação em torno do *soul* se dava em sintonia com a promoção do samba a ritmo nacional, o que acabou por esvaziá-lo de sua especificidade de origem, “que era ser uma música negra”. Portanto, os movimentos negros utilizaram o *soul* para afirmar a sua negritude, importando matéria simbólica que é ressignificada no contexto brasileiro. Ortiz já reconhecia que o *soul* – ou o funk, se preferirmos – “não supera as contradições de classe ou entre países centrais e periféricos”; contudo, sustenta o

autor, “ele ‘serve’ melhor para exprimir a angústia e a opressão racial do que o samba, que se tornou nacional” (ORTIZ, 1985: 43-4).

É possível dizer que o funk e o hip-hop hoje, de certa forma, cumprem este papel, porém com uma abrangência e um alcance muito maior. O funk é, atualmente, uma referência cultural da cidade do Rio de Janeiro³⁹. E quanto à ausência, criticada por Zaluar, de “um claro projeto político ou consciência social que possa permitir-nos falar deles como revolucionários”, nem isso se pode mais dizer do funk. E é este o processo empírico fundamental que pretendo abordar.

Algumas experiências de organização do funk mais estritamente políticas começam a se manifestar. Uma delas é o Funk Social. Oriunda do município de São Gonçalo, na metrópole fluminense. E a outra é a APA Funk, no Rio de Janeiro, com ramificações em Niterói e outros municípios.

A Rede Funk Social decidiu se organizar a partir de um encontro de bondes (grupos de funk) e MCs no município de São Gonçalo, em junho de 2003. Após uma apresentação, um grupo de 30 jovens funkeiros se reuniu para discutir funk. O mote era a tematização ostensiva da sexualidade e do crime. O grupo considerava que os funks atuais estavam perdendo sua identidade. Então, decidiu criar bailes para arrecadar alimentos a fim de doá-los para as comunidades pobres da região. Em busca de um espaço para lhes servir de base, o grupo tentou o apoio da Escola de Samba Porto da Pedra, cuja sede é em São Gonçalo, e lá entraram em contato com o Programa Social Crescer e Viver, uma ONG já organizada que lhes ajudou a escrever os primeiros projetos e buscar recursos para seu desenvolvimento. Esta é uma experiência que ainda não se consolidou e enfrenta muitas dificuldades, mas já estabeleceu parcerias com ONGs importantes no cenário nacional, como a FASE – Federação de Órgãos para a Assistência Social e Educacional –, e iniciou diálogos com outras instituições, como a CUFA – Central Única das Favelas e o GCAR – Grupo Cultural AfroReggae.

³⁹ Poderia elencar alguns exemplos que o demonstrem, mas são todos sabidos e serão abordados de qualquer forma mais adiante. Gostaria apenas de narrar uma experiência pessoal que dá bem o tom desse fenômeno. Em 2002 estive em Minas Gerais para visitar um grupo de música popular tradicional de lá, o Tambolelê. Cheguei num momento em que os coordenadores do grupo realizavam oficinas de percussão – congo, maracatu, coco... – e, ao me verem, pediram para que os jovens aprendizes tocassem em homenagem à chegada do “carioca”. Enquanto eu esperava o ritmo cadenciado de um samba, eles “atacaram” um pancadão no melhor estilo Bonde do Tigrão. Minha surpresa não durou cinco segundos. De fato, o funk já rivalizava com o samba como a sonoridade carioca por excelência.

Entretanto, embora bem mais jovem, a iniciativa que deu passos mais largos no sentido de promover ações políticas organizadas foi a da APA Funk – Associação dos Profissionais e Amigos do Funk. Fundada em 2007 a partir do encontro entre funkeiros, políticos, intelectuais e curiosos – num processo que gerou até um manifesto, intitulado Funk é Cultura –, a Associação é presidida por MC Leonardo, “funkeiro das antigas”, como se diz no jargão do movimento, e figura de proa de uma série de eventos, alguns dos quais não hesitaria em chamar de históricos, que trazem elementos de reflexão e fortalecimento não apenas para a cultura funk, mas para a própria cultura popular do país.

Adiante, a APA-Funk, o movimento Funk é Cultura e a própria figura do MC Leonardo serão devidamente tematizados. Por ora, é importante dizer que essas instâncias estão no centro dos debates que conduziram à promulgação de uma lei municipal que reconhece o funk como movimento cultural; à revogação de uma lei que impedia a realização dos bailes e à elaboração de leis nesse sentido em âmbito federal. Acredito que esse circuito é exemplar do que se quer dizer aqui com a expressão “constituição do comum”.

Em 2000, quando publicou seu livro, Micael Herschmann anotou que, ao final da sua pesquisa, ouviu algumas vezes que os gêneros que ele havia pesquisado – funk e hip-hop – já tinham perdido importância e agora sobreviviam apenas nas periferias e subúrbios. Herschmann se perguntou então, e eu peço licença para acompanhá-lo agora, se o diagnóstico de “enfraquecimento” dessas formas de expressão não têm como ponto de partida “uma perspectiva que não percebe que a mudança e a renovação são parte da dinâmica cultural contemporânea e da própria dinâmica interna do funk e do hip-hop” (HERSCHMANN, 2000: 282-3).

Nos capítulos anteriores procurei defender duas premissas importantes neste trabalho. A primeira refere-se ao fato de que a cultura desempenha um papel cada vez mais central no mundo contemporâneo. E a segunda diz respeito à circunstância de o Brasil já não encontrar seu centro de gravidade apenas na cidade, conforme postulava Sérgio Buarque de Holanda, mas no periférico. Neste contexto constitui-se a *força popular democrática*, teorizada por Stuart Hall, capaz de conferir à cultura seu conteúdo revolucionário.

O funk, mesmo quando celebrado esteticamente, parece-me colocado de lado quando a questão é a ação política mais específica. O filósofo Jacques Rancière, no *Prólogo*, de seu livro *A partilha do sensível*, assinala que os grandes temas da espetacularização da cultura, de um lado, e das mortes da arte e da imagem, de outro indicam suficientemente que, hoje em dia, “é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história” (RANCIÈRE, 2005: 11-12). Proponho aqui pensar o funk no centro de um triângulo que reúne ética, estética e política num único movimento.

Três noções serão fundamentais neste capítulo: O entendimento de Edouard Glissant de identidade como um sistema relacional; b) a proposta de David Shusterman sobre a estética como “arte de viver”; c) a sugestão do termo “comunidade criativa” para a compreensão do fenômeno funk no Rio de Janeiro contemporâneo. Esses três elementos conspiram para o que designo neste trabalho como “sonoridades da existência”: formas de expressão musical que garantem aos seus praticantes (no palco ou no público), antes desfavorecidos ou oprimidos, novas possibilidades de existência. Trata-se da velha idéia de resistência cultural superada pela de re-existência.

O acontecimento Funk

Em seu livro *Balanço da bossa*, o poeta e crítico literário Augusto de Campos informa que o fio condutor que une e solidariza os artigos do volume – “de um musicólogo, um regente, um compositor e um poeta ‘eruditos’ mas entusiastas da música popular⁴⁰” – é o interesse numa “visão evolutiva da música popular”, especialmente voltado, continua o autor, “para os caminhos imprevisíveis da invenção”. É portanto um livro parcial e polêmico, dirá o próprio. “Definitivamente contra a Tradicional Família Musical. Contra o nacionalismo-nacionalóide em música. O nacionalismo em escala regional ou hemisférica sempre alienante”. Campos conclui pregando: “Por uma música nacional universal” (CAMPOS, 1993: 14).

⁴⁰ Os autores do livro a que Augusto de Campos se refere são: ele próprio (o poeta); Júlio Medaglia (o regente), Gilberto Mendes (o compositor) e Brasil Rocha Brito (o musicólogo). Campos publicou os textos originalmente em 1968, sob o título *Balanço da Bossa*. Mais tarde, publicou reedição com acréscimos, a qual intitulou *Balanço da bossa e outras bossas*. Esta última é a edição que utilizo aqui.

Nesse texto, Campos não se bate contra a Velha Guarda. Antes, chega a aproximar nomes como os de Noel Rosa ou Mário Reis ao de João Gilberto. Sua pregação mira o que ele chama *Tradiconal Família Musical*, TFM (aqui, ecos da conservadora TFP – Tradição, Família e Propriedade –, organização que apoiou o golpe militar no Brasil em 1964). Mira aqueles a que denomina “velhaguardiões de túmulos” e “idólatras dos tempos idos”. Em outras palavras, os que não aceitavam, à época, a nova estética musical e os novos valores culturais trazidos pela bossa nova.

Na outra clave, uma das críticas mais severas ao movimento bossanovista foi feita pelo crítico José Ramos Tinhorão. Para Tinhorão, a bossa nova, por um lado, resulta da elitização do samba, o qual teria se submetido aos modelos importados dos Estados Unidos, incorporando elementos do be-bop e do cool jazz. Dessa forma, a bossa nova se identificaria umbilicalmente com a elite. Por outro, seria associada com a industrialização, enquanto o samba tradicional com as formas artesanais. Em matéria de música popular, dirá Tinhorão,

a experiência dos jovens da zona sul do Rio de Janeiro constituía um novo exemplo (não conscientemente desejado) de alienação das elites brasileiras, sujeitas às ilusões do rápido processo de desenvolvimento com base no pagamento de royalties à tecnologia estrangeira (TINHORÃO, : 310)

Sem dúvida, o advento da bossa nova traria uma novidade de tal ordem para a cultura brasileira da época que a celeuma seria inevitável. Afinal, o novo gênero não apenas romperia com determinados padrões musicais considerados brasileiros, como repercutiria positivamente no exterior, em especial nos Estados Unidos. Brasil Rocha Brito, no primeiro artigo de *Balanço da bossa e outras bossas*, intitulado sucintamente *Bossa Nova*, anunciou de saída o fato.

Indubitavelmente, a eclosão da bossa-nova revolucionou o ambiente musical no Brasil: nunca antes um acontecimento ocorrido no âmbito de nossa música popular trouxera tal acirramento de controvérsias e polêmicas, motivando mesas redondas, artigos, reportagens e entrevistas, mobilizando enfim os meios de divulgação mais variados (BRITO in CAMPOS, 1993: 17).

Malgrado os ataques ou os elogios que receba, a bossa nova, que a rigor eclodiu em 1958, foi o ponto de partida para uma série de *acontecimentos* na cultura popular brasileira, em especial na música popular. Tento aproximar aqui o termo *acontecimento* da acepção que Maurizio Lazzarato confere ao termo. O acontecimento, enquanto aponta o que há de intolerável em cada época, “também faz emergir novas possibilidades de vida”. Para o autor, “essa nova articulação de possibilidades e de desejos inaugura, por sua vez, um processo de experimentação e de criação” (LAZZARATO, 2006: 12).

Apesar de o autor referir-se a episódios políticos de grande visibilidade midiática, como os movimentos anti-globalização em Seattle ou Gênova, penso que o conceito também pode adequar-se a movimentos culturais ou artísticos que tenham rompido com uma tradição anterior, feito emergir novas possibilidades de vida ou de expressão e, finalmente, ter aberto os canais para o desenvolvimento de um processo criativo intenso e transformador, mesmo que em apenas um campo, no caso o cultural.

Nos anos seguintes ao surgimento da bossa nova, haveria a emergência da tropicália e da jovem guarda, até que o golpe militar estancasse o processo criativo e inventivo que se desenvolvia no país. Aparentemente, esse processo só seria retomado na década de 1980, com o BRock. No entanto, é preciso reconhecer que, mesmo durante os anos de chumbo, a cultura popular continuava ativa e produtiva, talvez apenas oculta pela desinformação e truculência que tomou conta do país durante a ditadura. Por isso, embora se continuasse criando nas camadas populares, enquanto vigiu o regime militar, as portas estavam fechadas para o acontecimento.

E é neste ponto que o funk entra na história. Embora haja diferenças evidentes e incontornáveis entre os dois gêneros – sob os pontos de vista estético, social e cultural –, não é exagero dizer que existe pelo menos uma coincidência entre os dois no que diz respeito às manifestações de preconceito e rejeição de que foram vítimas; e, no campo oposto, as manifestações de elogio e entusiasmo que receberam.

A hipótese neste trecho é a de que, em primeiro lugar, o funk representa um dos acontecimentos mais importantes, senão o mais importante, na cultura brasileira desde a redemocratização. Em segundo lugar que, ao contrário do que dizia Augusto de Campos a respeito da bossa nova – argumento aplicável, aliás, a todos os demais

gêneros massivos que pontuaram a história musical brasileira até agora –, o funk propõe um jogo diferente, em parte não incluído na “linha evolutiva” da música popular brasileira. Com efeito, os funkeiros caminham em outra direção estética, aproximando-se muito mais de uma forma globalizada de manifestação musical – o funk estadunidense, o *elektroclash*, entre outras formas eletrônicas – que das diversas manifestações brasileiras tradicionais, desde a modinha à bossa nova, dos congos e maracatus ao samba e pagode, e até da tropicália e jovem guarda ao BRock⁴¹.

Essa afirmação pode gerar controvérsia, mas não foi feita em tom de crítica negativa. Ao contrário, esse fator me parece direcionar enfaticamente o funk “para os caminhos imprevisíveis da invenção”, analogamente ao que argumentava Augusto de Campos, referindo-se à Bossa Nova.

O Maestro Júlio Medaglia, um dos autores que escrevem em *Balanço da Bossa e outras bossas*, por sua vez, tem uma visão bastante negativa não apenas sobre o funk, mas sobre o rap brasileiro também. Em entrevista à revista Caros Amigos, Medaglia afirmou que considerava trágico o fato de que o negro brasileiro, “do ponto de vista artístico, social, cultural” tenha abandonado “suas raízes africanas para se tornar colono da música negra da periferia de Los Angeles.” E o maestro continua: “o problema nesta história é precisar o negro brasileiro ser colono do negro americano para poder dar sua mensagem. E é uma coisa muito limitada, musicalmente paupérrima” (MEDAGLIA, 2002).

Não deixa de ser notável como Medaglia – além de utilizar contra o funk argumentos muito parecidos com o que Tinhorão fustigou a bossa nova – tenta refutar a marca africana das formas a partir das quais o hip-hop e o funk se organizaram e se expressaram nos Estados Unidos. Afrika Bambaataa, considerado consensualmente o pai fundador do hip-hop, traz no próprio pseudônimo essa marca. Em seus discursos, Bambaataa defendia a ancestralidade africana da cultura hip-hop e, não por acaso, fundou uma associação transnacional de hip-hop denominada *Zulu Nation*.

⁴¹ Apesar de esses gêneros também sofrerem com as acusações de “importarem” ritmos alienígenas, no caso o rock’n roll, a maioria deles atuou sobre bases melódicas e harmônicas que, se se distanciavam em alguns pontos, se aproximavam em outros da música que se fazia no Brasil.

E David Shustermann, em *Vivendo a arte*, faz um grande esforço para demonstrar o valor estético da música funk e hip-hop. No início de um dos capítulos ele lança as bases do que irá enfrentar:

A arte popular não tem gozado de tamanha popularidade junto aos filósofos e teóricos da cultura, ao menos no que concerne a seus momentos profissionais. Quando não é completamente ignorada, indigna até mesmo de desdém, ela é rebaixada a lixo cultural, por sua falta de gosto e reflexão (SHUSTERMAN, 1998: 99).

Medaglia também ignora o fato de que, no Brasil, tanto os rappers quanto os funkeiros criaram formas de inserir a marca especificamente brasileira nos *beats* de suas canções. Pra citar alguns exemplos mais evidentes, o grupo pernambucano Faces do Subúrbio desde os anos 90 faz rap misturado com coco e maracatu. O rapper paulistano Rappin Hood e o carioca Marcelo D2 há algum tempo vem fazendo experiências bastante exitosas com o samba⁴². Os artistas do funk não deixam por menos: há funks com bases de berimbau de capoeira, de jongo, de hinos de clubes de futebol – em especial os dos times do Rio, mais ainda o Clube de Regatas Flamengo. Cabe destacar que a autoria desses hinos é do gaúcho Lamartine Babo. E pode-se dizer que o tamborzão, a batida característica dos funks mais atuais (desde o início da década até este ano de 2009, pelo menos) é uma invenção rítmica já originalmente brasileira⁴³.

Com isso, creio poder dizer que o funk é a forma brasileira de música eletrônica. Não são poucos os artistas internacionais (e consagrados) do gênero, como M.I.A. ou seu marido, o DJ Diplo, que receberam influência decisiva do funk brasileiro. Aliás, esse é um outro ponto de contato com a bossa nova. Também o funk começou sob a influência da música norte-americana ou européia e, mais tarde, passou a influenciá-las.

⁴² Rappin Hood já gravou discos com a participação de Leci Brandão e Arlindo Cruz, cantando sambas com uma levada hip-hop muito vigorosa. Marcelo D2 também se destacou por suas fusões de rap com samba. Um dos marcos desse processo foi a realização de uma roda de samba e partido alto, na Serrinha, comunidade tradicional do samba no Rio de Janeiro pelas presenças da GRES Império Serrano e do Jongo da Serrinha. Nessa oportunidade, registrado no DVD *A procura da batida perfeita*, participaram sambistas e partideiros como Arlindo Cruz e Renatinho partideiro. A roda se compunha, além dos cantores/versadores, por músicos com instrumentos típicos do samba e um DJ.

⁴³ Anteriormente a base mais populares era a que ficou conhecida como volt mix.

Além disso, é imperativo não esquecer um outro ponto importante no processo de ascensão do funk: a participação do MC Leozinho no espetáculo de final de ano do cantor Roberto Carlos, na Rede Globo de Televisão, em 2006. Leozinho participou de uma edição que contou com as presenças – além dos indefectíveis Erasmo Carlos e Wanderléia – de Marisa Monte e Jorge Benjor.

Creio também que todo esse processo de “legitimação” no Brasil e no mundo, somada à capacidade do funk de mobilizar multidões em torno dos bailes e gerar uma poderosa economia à margem da indústria cultural “oficial” (assunto a que me dedicarei adiante), é também o que justifica o entendimento do funk como acontecimento cultural. O acontecimento, como argumentamos antes, não é necessariamente espetacular ou barulhento. Às vezes, pode mesmo ser um evento menor e de efeitos não verificáveis na imediatez da ação que o sucede. Junto com a emergência do funk, emergiram novos desejos, novos mundos possíveis, abertos à experimentação e à criação. O que importa, retomando Lazzarato, é que essas novas possibilidades sejam efetivadas. Para o autor, “efetuar os possíveis que o acontecimento faz emergir é portanto abrir um outro processo imprevisível, arriscado, não antecipado” (LAZZARATO, 2006: 13). Nas próximas páginas, espero demonstrar que o “mundo funk carioca”, neste momento preciso, encontra-se no contexto de efetivação ou não dos possíveis para os quais se abriu.

Funk é Cultura!

A partir de uma matéria publicada no jornal O Globo, em 2004, a versão on-line do periódico pôs no ar a seguinte pergunta: “Funk é cultura?”. Nada menos que 2.361 leitores responderam à questão. As respostas, embora alguns leitores, como DEE, Kelli Aparecida de Souza Chaves e Marcelo Fanaia tenham respondido um lacônico “não”, são muito variadas, e a maioria apresenta um argumento para sua opinião. Descobri nesses fóruns dos jornais uma fonte interessante para perceber pontos de vista, preconceitos, tomadas de posição, etc. de um público razoavelmente amplo. Embora circunscrito ao grupo dos *leitores-do-jornal-o-globo*, esse público manifesta opiniões que dizem respeito ao modo de pensar de uma parcela significativa da população (e que, como se verá, sequer é restrita a adultos de classe média, que se pressupõe ser o

principal público alvo de O Globo). Embora poucos revelem o bairro onde moram, profissão, opções sexuais ou pertencimentos identitários – em resumo: embora a maioria não exponha seu “lugar de fala” – é fácil perceber pelos próprios textos que escrevem, que estes são os mais diversificados.

Na verdade, esses *posts*, em certa medida e dentro de certos limites, emulam uma conversa entre pessoas diferentes, mais ou menos como se numa mesa de bar, um grupo de desconhecidos se pusesse a discutir os temas polêmicos propostos por um mediador bem informado. A partir daqui, a fim de tornar o texto mais objetivo, tratarei os leitores que opinaram apenas pelo nome que deram no momento de declarar sua posição em face da pergunta. Também mantive o texto exatamente como postado por seus autores.

Klaxon, por exemplo, foi direto e preciso: “funk é um lixo”. Sabrina Fidalgo também: “É cultura sim e ponto!” Enquanto Alexandre foi mais genérico, para ele “Claro que o funk é cultura! Tudo é cultura!!! Um bairro é cultura...a internet é cultura e etc...”. Há ainda aqueles que evitam a resposta objetiva, descrevendo nuances para a apreciação do gênero, como Marlon Costa do Nascimento, que considera o funk cultura, mas acha que ele sai desse escopo quando não traz nenhuma informação, apenas pretende chamar a atenção dos ouvintes através do sexo ou da violência das letras. Para Marlon, que diz gostar de funk, “o som é bom mas faltam palavras”. Aqui, parece-me que a coisa passa por uma questão de gosto, algo incontrolável – o sujeito gosta de funk, apesar de rejeitar aspectos de sua expressão, notadamente no que se refere às letras.

Há também aqueles cujas respostas requerem um exercício complexo de interpretação (pra não dizer “advinhação”). É o caso de Cesar Cataldi Mello, que respondeu ser o funk “um ‘VIBRADOR’ do tamanho XXL!!”.

Algumas respostas demonstraram preocupação com a maneira como é visto o Brasil. Expõem o receio de que o funk contribua para rebaixar a imagem do país no exterior. Fernando Lima Francisco, por exemplo, exortou os outros leitores: “Pessoal por favor, vamos moralizar o nosso País lá fora, chega de turismo sexual, chega de quererem roubar a Amazônia, coloquemos um ponto final nisso”. Para Fernando, um artista do funk carioca tocar na Europa é uma tragédia comparável à prostituição e à espoliação da selva amazônica. Todas as mensagens desse tipo convergem para o

comentário de Vanesca de Souza Lino, que já começa dizendo que funk não é cultura: “e ainda não sei se posso chamar aquilo de música, até os ritmos são a mesma coisa, vai denegrir a imagem do Brasil lá fora”. Para Vanesca, o mundo inteiro acha que aqui, no Brasil, “só tem carnaval, futebol e bananas...Tem que mostrar músicas de qualidade, que pelo menos tenha letra, o funk além de não ter o som é muito ruim”.

Tânia Gomes de Oliveira, Wesley Silva de Aguiar e Roberto Cardoso de A. Juca tentam outro caminho. Declaram que o funk pode ser cultura, mas se trata de cultura alienígena, americanizada. E que cultura brasileira é “Bossa Nova, Samba, Forró, Axé, Lambada”. O leitor Roberto Cardoso inclusive acha que, devido ao sucesso do funk, nossas “raízes brasileiras” estão ameaçadas “por falsos intelectuais, e pseudos-afros, que bem podiam retornar às suas próprias raízes.” Quase o mesmo que diz Leila Baviera de Oliveira: “Conhecendo as origens do funk, sabemos que é uma importação e seria paradoxal de transformá-lo em representante da cultura brasileira”. Esse argumento, contudo, parece não dar atenção ao fato de que, se se vai as origens, como fez a Leila de Oliveira, poucas manifestações culturais deixariam de ser *importadas*. Nesse sentido, não deixa de ser curiosa a resposta de Honda Noriharu: “Sem dúvida [o funk é cultura], o que seria se fosse criado por João Gilberto numa mesa de Bar em Ipanema???”. Não estou certo se Honda está sendo irônico com os críticos do funk ou sugerindo que o funk seria melhor (ou ainda melhor) se composto por um músico renomado, em um ambiente oposto ao espaço da favela. Pode-se retrucar se não é justamente o espaço da favela, com suas precariedades e contradições, e ainda a condição dos jovens funkeiros, com todas as dificuldades por que passam, os elementos decisivos para a existência e a afirmação do funk carioca.

Essa questão remete a um outro grupo de respostas. Aquele que leva a discussão para o lado da oposição elite x popular. Há algumas formas, e nenhuma é definitivamente simples, de definir os elementos desse par. Marcio Teixeira de Mello foi contundente em sua manifestação. Para ele “é claro que funk é cultura, e o é há 30 anos. Não é cultura para a elite dos Moskas, Calcanhotos e Hermanos⁴⁴ da vida. É cultura de quem é de verdade”. Opõe a “massa funkeira” aos cantores ou grupos que agradariam preferentemente à classe média e cujo discurso, nas letras de suas canções, adquire tons “sofisticados”. Isso apesar de não ser possível identificar nas

⁴⁴ O autor da resposta, provavelmente, refere-se ao grupo de pop rock Los Hermanos.

declarações dos artistas citados qualquer manifestação de oposição ao funk. Já Antônio G. Barbero, vai na direção inversa. Em seu depoimento, lastima que, “com tantas vozes maravilhosas pelo nosso Brasil, como Selma Reis, Bia Pontes, Zizi Possi, etc... tem que ser um ritmo sujo desse a ir para Europa mostrar o Brasil.”.

A resposta do leitor Hebert foi muito curiosa. Sua crítica ao que julga elite é veemente, na medida em que credita à experiência favelada – em sua opinião, inacessível à classe média – a força cultural que o funk adquiriu. Para Hebert “Quem fala que não é cultura, não foi criado na favela, nunca surfou de trem, nunca nadou no valão muito menos dançou com um fuzil”. A parte relativa ao fuzil talvez seja um gesto irônico do autor, mas a sinceridade e a veracidade dessa declaração são igualmente possíveis. Em alguns bailes funk realizados em favelas, a posse de uma arma, especialmente um fuzil, pode se tornar um símbolo de prestígio. Inclusive para chamar a atenção do sexo oposto. A conclusão do Hebert é bastante significativa nesse sentido: “Quando vou ao baile, normalmente chego 18:00 e às 18:15 tô pegando mulé. Não tem nada melhor”.

Há pouco espaço, em ambos pontos de vista, para considerações que vão além da já institucionalizada dicotomia entre favela e asfalto. Por exemplo, o complexo jogo de mediações, interseções e negociações entre os diferentes pólos imbricados nesse processo. São relações produtivas entre distintos “lugares de fala” e de “escuta”, que vão desde o livro de Hermano Vianna, publicado em 1988, até a interpretação de Caetano Veloso para o funk “Um tapinha não dói”, da MC Beth, no Canecão, ou o seu apadrinhamento das componentes do Bonde Faz Gostoso, da Cidade de Deus, tendo inclusive as convidado para participar de uma edição do Domingão do Faustão, um popular programa de auditório da Rede Globo de Televisão. Pra não falar da participação de DJ Marlboro, uma das figuras centrais do funk no Rio de Janeiro, no festival Free Jazz, em 2003, ou da gravação da globalizada cantora M.I.A. de um funk de Deise Tigrone, funkeira da Cidade de Deus que no final de 2005 foi tema de um programa apresentado por Regina Casé, no Fantástico, programa dominical da Rede Globo de Televisão.

Nesse sentido, é interessante a opinião de Diego Ribeiro Lins, que em seu comentário, afirmou:

É extremamente copiosa a hipocrisia nacional. Como podem afirmar que o Funk não faz parte de nossa cultura? Motivo: Não ter ritmo nem melodias elitizadas? ou por ser uma diversão para o povão? O Funk é oriundo das favelas cariocas e tomou proporção nacional por ser um ritmo ímpar, alegre, contagiante e *principalmente popular*. É uma diversão barata, de fácil acesso aos mais humildes, em grande maioria das comunidades existe bailes Funk.

Embora, na sequência da mesma resposta, o leitor tenha entendido que o baile funk “é o ponto de encontro do povo e porquê não dizer também dos ‘mauricinhos, playboys, e das patricinhas’”. Com a referência ao baile funk como ponto de encontro entre classes e identidades diferentes, Diego chega a um ponto fundamental da discussão.

Com o funk, a questão se torna um tanto mais delicada. Vimos pelas manifestações dos leitores do jornal O Globo que o tema, no mínimo, suscita alguma polêmica – menos devido às respostas dos referidos leitores que pelo fato de o jornal ter sentido a necessidade de fazer a enquete. E se entrarmos no reino dos proibições, o problema se torna ainda mais complexo. Alguns dos leitores da já mencionada enquete se referiram a esse aspecto do funk em termos bastante ásperos. Sonivaldo José de Lima, por exemplo, foi enfático sobre a pergunta “funk é cultura?”: “Apologia à violência é crime. Apologia às drogas dá cadeia. Incentivo à sexualidade a crianças e adolescentes, é inaceitável”. Álvaro acha que funk, e não só o proibido ao que parece, “é a trilha sonora do tráfico de drogas”. Edmilson Costa Rizo, por sua vez, acha que funk é cultura, mas não deveria ser. “É um estilo de música muito ligado à criminalidade, o que não acontece com o samba, sempre ligado à alegria típica do povo brasileiro”. Essa dicotomia é interessante, porque remete a discussão para um outro patamar. No seio mesmo da Cultura Popular, nos morros e favelas, a discussão que opõe samba ou pagode ao funk tem uma considerável penetração.

O Funk não ficou alheio a essa discussão (ou a discussões como essa). Em 2008, um grupo de funkeiros, liderados pelo MC Leonardo (de quem falaremos mais adiante), de intelectuais, liderados pela antropóloga e professora do Departamento de História da UFF Adriana Facina, de militantes de movimentos sociais (como o MST),

entre outros interessados⁴⁵, promoveram um encontro a fim de debater o funk e lançar um manifesto intitulado *Funk é cultura* (ver anexo 1).

Em um texto veiculado por e-mail, Adriana Facina relata que a própria realização da reunião, realizada no condomínio onde mora, suscitou manifestações preconceituosas por parte da síndica e de outros condôminos, os quais tentaram impedir a realização do encontro. A razão da controvérsia foi a *Roda de Funk*, que os MCs e DJs ligados ao movimento costumam realizar a cada encontro (voltaremos a essa questão oportunamente). Nesse tipo de evento, os MCs normalmente cantam funks com letras mais “palatáveis”, sem o recurso a palavrões, insinuações sexuais ou a criminalidade. Porém:

O preconceito travestido de síndica cortou a luz, continuamos *a capela* e descemos com o som pra dentro do salão de festas, espaço que eu também havia alugado e que, por ser fechado, incomoda menos aos moradores. Novamente a ameaça, feita às 5 horas da tarde, de cortar nossa luz. Entendam: o problema não era o volume do som, que estava baixo, mas sim o que era tocado e, sobretudo, por quem, pois nas festinhas do prédio toca *Créu* e outras coisas sem problema (FACINA, *mimeo*).

Adriana e MC Leonardo se conheceram a partir de uma pesquisa que a primeira realizava para seu Pós-Doutorado (da qual Leonardo foi um dos *cases*). A partir daí começaria a se formar uma rede que iria, para surpresa dos seus próprios organizadores, muito além de encontros de discussão e redação de manifestos. MC Leonardo já nessa época entendia que ele precisava ir além: “por isso eu falei pra ela [Adriana Facina]: “O manifesto é muito bom pra você despertar a vontade nas pessoas, mas se não despertar, o manifesto vai virar um manifesto e só”. O MC propunha então a criação de uma lei para o funk. “as pessoas saíram da reunião comigo achando que eu era um Che Guevara do funk⁴⁶”.

Escrito a quatro mãos, por Adriana e Leonardo, e subscrito por todos os MCs e DJs e os demais atores sociais presentes ao encontro, o manifesto visa enfrentar dois

⁴⁵ Entre os participantes desta primeira reunião do movimento *Funk é Cultura* estavam o Secretário do Ministério da Cultura no Rio de Janeiro, Adair Rocha; o Deputado Estadual Marcelo Freixo (que desempenhará um papel fundamental na história do funk, como veremos adiante); o Deputado Federal Chico Alencar; o militante do MST Mardônio, entre outros.

⁴⁶ Entrevista ao autor, em agosto de 2009.

obstáculos principais. A própria dinâmica interna do movimento funk, monopolizado por alguns poucos empresários:

O mais grave é que, sob o comando monopolizado de poucos empresários, a indústria funkeira tem uma dinâmica que suprime a diversidade das composições, estabelecendo uma espécie de censura no que diz respeito aos temas das músicas. Assim, no lugar da crítica social, a mesmice da chamada “putaria”, letras que têm como temática quase exclusiva a pornografia⁴⁷.

E a dinâmica externa, encarnada na hostilidade policial, legal ou empresarial : “com leis que criminalizam os bailes e impedimentos de realização de shows por ordens judiciais ou por vontade dos donos das casas de espetáculos⁴⁸”. Esse aspecto é importante, uma vez que revela tensões exógenas – o Estado e a Polícia, principalmente –; e endógenas identificadas pelo grupo – não é segredo para ninguém que os “poucos empresários” que “monopolizam” a indústria funkeira são Rômulo Costa, dono da Furacão 2000, e DJ Marlboro, da Big Mix, dois empresários com mais de 30 anos de história no funk e que, indubitavelmente, também contribuíram em demasia para sua construção e fortalecimento. Aspecto que ganha novas e instigantes proporções quando se sabe que todos esses vetores acabaram se unindo sob uma bandeira comum: a revogação da Lei 5265 e o reconhecimento do funk como manifestação cultural da cidade, assunto a que retornarei detidamente à frente. O Che Guevara do funk começava a subir a sua *Sierra Maestra*.

Interregno: O funk e a lei.

No filme *Get on the bus*, que foi traduzido para o português como *Todos a bordo*, de Spike Lee, um grupo de desconhecidos estão em um ônibus a caminho de Washington, para participar da *One Man Million March*, a *Marcha de 1 milhão de Homens*, organizada organizada pelo líder negro muçulmano Louis Farrakhan. No meio da viagem, os passageiros estabelecem elos de amizade, conflitos e dramas pessoais. Uma das personagens é um homem convertido ao Islã, que agora é um líder religioso mas tem um passado de crimes nunca julgados. Um policial que ouve sua história

⁴⁷ Manifesto do Movimento Funk é Cultura. Mimeo. Ver o manifesto na íntegra no Anexo I.

⁴⁸ Idem.

acaba decidindo por lhe dar voz de prisão pelos crimes voluntariamente confessados, ignorando a complexidade e sutileza da circunstância.

No campo da cultura, raramente pensamos no marco legal como uma das questões fundamentais a serem abordadas. Um caso parecido como o do filme de Spike Lee foi uma palestra de José Junior, Coordenador Executivo do Grupo Cultural AfroReggae, do Rio de Janeiro. Ele levou um jovem, Robson Feijão, que tinha saído do crime e ingressado no grupo, passando a desenvolver projetos sociais e culturais nas favelas, a fim de narrar essa experiência para o público. Robson, como a personagem do filme de Lee, tinha infringido diversas leis pelas quais jamais fora julgado. Na plateia, um advogado tomou a palavra para dizer que, como cidadão sentia-se privilegiado por conhecer uma história de vida como aquela. Mas, como advogado, via-se numa grande dificuldade, uma vez que deveria, pela lei, considerar aquela palestra uma confissão e chamar a polícia para deter o palestrante e, posteriormente, processá-lo.

Outro caso em que acesso à cultura ou ao conhecimento e legalidade frequentemente colidem tem a ver com as novas tecnologias de gravação e reprodução e com Internet. Baixar músicas ou vídeos, produzir mashups (ver nota 1), trocar arquivos P2P, copiar-colar trechos de livros, artigos, teses... São todas práticas frequentes, que a maioria das pessoas que dispõem de um computador conectado realizam diariamente, várias vezes⁴⁹. Entretanto, são todas, na grande maioria das vezes, práticas ilegais, previstas no Artigo 184 do Código Penal Brasileiro (“Violar direitos de autor e os que lhe são conexos”) e na Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, conhecida como Lei de Direitos Autorais e ainda o Artigo 5º, incisos XXVII e XXVIII⁵⁰, da Constituição da República Federativa do Brasil. A mesma Carta Magna, entretanto, nos artigos 215 e 216, diz o seguinte:

⁴⁹ Segundo um estudo da Folha de São Paulo Online de 13 de julho de 2004, internautas baixam 3 bilhões de músicas por dia, número que possivelmente terá aumentado significativamente nos últimos cinco anos.

⁵⁰ XXVII - aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar; XXVIII - são assegurados, nos termos da lei: a) a proteção às participações individuais em obras coletivas e à reprodução da imagem e voz humanas, inclusive nas atividades desportivas; b) o direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras que criarem ou de que participarem aos criadores, aos intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas.

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

O funk no Brasil vem experimentando essa tensão há algum tempo. Como vimos anteriormente, num primeiro momento essa tensão oscilou entre sua demonização e glamourização na mídia. Agora, ela adiciona um novo elemento, oscilando entre o direito de acesso à cultura, à expressão artística e ao lazer, de um lado, e a perseguição da polícia e o estabelecimento de mecanismos legais contra sua plena realização de outro. O exemplo mais contundente desse processo foi, sem dúvida, o sancionamento da Lei 5265, de 18 de junho de 2008. Certamente, esse é o único caso de uma legislação dedicada a coibir uma manifestação cultural específica.

Na história do Brasil não são raros os episódios de repressão às manifestações culturais populares. Em especial no século XIX e princípios do XX, em que se buscava “construir a nação” com base no modelo europeu. Ao tratar da sociedade carioca no início da década de 1910, Nicolau Sevcenko informa que se assistia ali à transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade carioca, de forma que não havia como lhe fazer oposição. Quatro princípios fundamentais orientaram essa metamorfose:

A condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um

cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (SEVCENKO, 1999: 30).

São recorrentes os casos de perseguição às práticas do Candomblé, do samba ou da capoeira, por exemplo. Nei Lopes, em depoimento ao Jornal O Globo, conta que, apesar de não haver uma lei contra o samba, “a polícia tinha apoio jurídico para reprimir batucadas”. O mecanismo utilizado, a partir do final de século XIX, era a Lei da Vadiagem, utilizada para manter a população negra “sob controle”. Lopes conta ainda que um dos expoentes do samba nacional, Cartola, “levou um couro da polícia, à toa, no ano em que foi eleito Cidadão Samba. Por quê? Porque era sambista” (LOPES, 2009).

Luiz Fernando Vianna conta que, nesse período, os cultos de origem africana eram o alvo da repressão, “praticada em nome do catolicismo oficial, da intolerância em relação aos costumes que não eram os da ordem branca e portuguesa” e, em sintonia com a afirmação de Sevcencko “das ambições de se fazer do Rio uma capital européia, sem vestígios apartantes de África” (VIANNA, 2004: 21). A promessa de exterminar com os praticantes da capoeira⁵¹, feita pelo então promotor de justiça João Batista Sampaio Ferraz, em 1887, a cidadãos que tinham acabado de assistir a uma contenda entre grupos de capoeiristas, é um outro exemplo desse pensamento.

Por outro lado, também havia casos de alianças táticas, quase sempre no plano privado e raramente no público, entre os sambistas e a elite. Tia Ciata, por exemplo, uma das tias baianas que fizeram história na região onde é hoje é a Praça Onze, Cidade Nova e adjacências⁵², é um caso exemplar. As rodas de samba em sua casa, segundo conta Luiz Fernando Vianna, foi pouco assediada pelo aparato repressivo. Primeiro, porque seu marido, João Batista da Silva, com quem viveu até a morte dele, em 1910, tinha trabalhado no gabinete do Chefe de Polícia. Segundo porque Tia Ciata teria curado uma ferida na perna de Wenceslau Brás, Presidente da República entre 1914 e 1918, com um medicamento à base de ervas. Vianna conta que, após esse episódio, os pagodes em casa de Ciata contariam até com proteção policial (VIANNA, 2004: 21).

⁵¹ “Se um dia eu for chefe de polícia desta terra [como de fato foi], juro, exterminarei esta corja maldita” (in SOARES, 1994: 248).

⁵² A localidade, por conta da forte presença negra, ainda é conhecida como Pequena África do Rio de Janeiro.

Outro caso interessante é o a relação entre o sambista João da Baiana e o senador da República Velha, Pinheiro Machado. João tocava pandeiro, um instrumento estigmatizado, visto pela polícia como sinônimo de vadiagem. Portanto, estar de posse de um poderia dar em prisão.

João da Baiana [...], era conhecido de Pinheiro Machado, um dos políticos mais importantes da República Velha. Convidado certa vez para tocar pandeiro em uma festa na casa de Machado, teve seu instrumento apreendido pela polícia. Ao saber do fato, o político teria lhe dado outro (VIANNA, 2004: 21).

Uma das versões da história diz que o senador teria autografado o novo pandeiro: “Para o meu amigo João da Baiana. Pinheiro Machado, Senador da República”. Desde então, a polícia não mais teria incomodado o sambista.

Portanto, se é verdade que, na história da Cultura Brasileira, são muitos os gêneros musicais e formas de expressão artísticas e/ou culturais que foram discriminadas e eventualmente até reprimidas, o funk e as raves são os únicos que tiveram uma lei que os regulou com tal rigor, com tantas exigências, que resultou inviabilizar o primeiro. Os realizadores do funk, mesmo os mais abonados, encontraram muitas dificuldades para cumprir o exigido em lei.

Ora, os bailes funk são realizados, a maioria deles em áreas pobres da cidade, por organizadores cujos recursos são medidos na escala dos centavos. Por outro lado, a rede na qual estão inseridos não conta, salvo raríssimas exceções, com juízes, desembargadores, comandantes de batalhão de polícia, jornalistas e intelectuais influentes. Esse não é o caso das raves. Produzidas por jovens de classe média, para os quais os recursos financeiros não são problema, as raves têm um custo muito maior e geram lucros igualmente mais vultosos. Como disseram o MC Leonardo e o Deputado Marcelo Freixo, “Só o estacionamento de uma rave custa a entrada de seis bailes na Baixada”.⁵³. Além disso, a rede dos produtores das raves inclui fartamente aquelas personalidades citadas acima como escassas no contexto funk. Parece-me que, sem contar com a questão do preconceito histórico em relação aos negros ou à periferia, a sensivelmente maior disponibilidade de recursos e de uma rede capaz não só de formar opinião, mas de agenciar contatos e vencer empecilhos burocráticos nas

⁵³ Entrevista ao autor em agosto de 2009.

esferas legais, tornou o impacto da lei 5265 menos danosa para os produtores das raves que para os funkeiros. Para estes, a lei inviabilizou o baile. Ou o jogou na ilegalidade.

Mesmo as tentativas de “contornar” a lei, realizando bailes menores, menos divulgados, ou as rodas de funk da APA Funk, não funcionaram. MC Leonardo conta que certa vez uma festa bem pequena, onde se tocava funk, na Cidade de Deus foi reprimida pela Polícia Militar. MC Leonardo tentou argumentar com o Comandante do Batalhão local, que não lhe deu ouvidos. Quando Leonardo lhe perguntou o que ele compreendia como “baile funk”, o Coronel respondeu: “Pra mim, onde tiver mais de três pessoas reunidas ouvindo funk, é um baile funk”⁵⁴.

A 5.265 não foi a primeira tentativa de regulamentar exclusivamente e mais duramente os bailes funk. Em outubro de 9 foi instalada uma CPI para o Funk na Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro, a fim de investigar supostas ocorrências de violência, sexo e drogas no interior dos bailes. A principal denúncia foi justamente a violência, que seria estimulada por músicas que faziam apologia ao crime, como, por exemplo, o *Rap do Comando Vermelho*, e a ocorrência dos bailes de corredor. A CPI resultou numa lei, a 3.410, aprovada em maio de 2000. Em 2001, o então deputado Alberto Brizola, que tinha sido presidente da CPI, entrou com representação no Judiciário, exigindo o cumprimento da Lei, que até ali andava esquecida.

Com o “esquecimento” dessa primeira tentativa, em 2008 o ex-deputado Álvaro Lins propõe novamente legislar sobre os bailes funk, desta vez incluindo as festas raves no texto. Na época da votação, apenas o deputado Marcelo Freixo votou contra a sua aprovação. Desde então, os bailes, em especial os realizados em favela, vinham encontrando toda sorte de dificuldades para sua realização, inclusive sofrendo incursões policiais.

O artigo terceiro da Lei 5265/08 diz o seguinte:

Art. 3º Os interessados em realizar os eventos de que trata esta Lei deverão solicitar a respectiva autorização à Secretaria de Estado de Segurança – SESEG, com antecedência mínima de 30 (trinta) dias úteis, mediante a apresentação dos seguintes documentos:

⁵⁴ Idem.

I - Em se tratando de pessoa jurídica: **a)** contrato social e suas alterações; **b)** CNPJ emitido pela Receita Federal; **c)** comprovante de tratamento acústico na hipótese de o evento ser realizado em ambiente fechado; **d)** anotação de responsabilidade técnica - ART das instalações de infra-estrutura do evento, expedido pela autoridade municipal local; **e)** contrato da empresa de segurança autorizada a funcionar pela Polícia Federal, encarregada pela segurança interna do evento; **f)** comprovante de instalação de detectores de metal, câmeras e dispositivos de gravação de imagens; **g)** comprovante de previsão de atendimento médico de emergência, com, no mínimo, um médico socorrista, um enfermeiro e um técnico de enfermagem; **h)** nada a opor da Delegacia Policial, do Batalhão da Polícia Militar, do Corpo de Bombeiros, todos da área do evento, e do Juizado de Menores da respectiva Comarca.

II - Em se tratando de pessoa física: **a)** cópia da carteira de identidade; **b)** cópia do CPF; **c)** os documentos elencados no inciso anterior entre as alíneas "c" e "h".

Além disso, outros artigos implementam dificuldades incontornáveis, dados os custos que exigem para seu cumprimento. É o caso do Artigo 5º, o qual exige que o local de realização do evento disponha de banheiros (podendo ser utilizados banheiros químicos), “na proporção de um banheiro masculino e um feminino para cada grupo de cinquenta participantes”.

Parece não haver dúvidas de que tais exigências tinham como finalidade criar um mecanismo legal para impedir a realização de bailes funk. Marcelo Freixo, Deputado Estadual que liderou o processo de revogação da Lei 5265 e também o do reconhecimento do funk como manifestação cultural, lembra que a perseguição ao funk não começou na Assembléia. “O funk tem uma história de perseguição no Rio de Janeiro, que remonta aí ao início da década de 90”.

O fato é que, após um longo processo em que a Associação de Profissionais e Amigos do Funk desempenhou um papel fundamental – dialogou com setores que não costumam se aproximar no funk (como Marlboro e Rômulo Costa); mobilizou os funkeiros, artistas de outras áreas e políticos –, no dia 1º de setembro, a Assembléia Legislativa aprovou duas leis que mudaram a história do funk:

Uma, que tem como conteúdo simples a anulação da lei anterior do Álvaro, então, ela deixa de existir. O baile funk e as raves passam a manter uma regulamentação específica, não quer dizer que

elas não sejam regulamentadas. O funk é regulamentado por uma legislação que vale pro o forró, pro rock, o samba, pra qualquer coisa. que transforma o funk em movimento cultural, o funk passa a ser considerado como movimento cultural. O que é extremamente importante não só no seu efeito simbólico, mas faz com que a Secretaria tem que tenha que cuidar do funk, seja a Secretaria de Cultura e não a de Segurança ou o batalhão de polícia⁵⁵.

O fato de a votação, desta vez, ter sido unânime demonstra a força da qual a luta dos próprios funkeiros se investiu. Eles mobilizaram uma rede que foi além dos funkeiros. No dia da votação em plenário estiveram lá sambistas famosos, como Neguinho da Beija-Flor e Ivo Meirelles, a cantora Fernando Abreu, o músico Marcelo Yuca. MC Leonardo conta que apareceram pessoas que ele nunca tinha visto, que algumas delas inclusive instalaram equipamentos (como um letreiro eletrônico onde aparecia a frase “funk é cultura”) sem combinar com ninguém da organização.

Qual o fator para engajar tantas pessoas diferentes num único desejo? Para unir na assinatura dos projetos parlamentares de partidos e posições ideologias tão distintas como o próprio Marcelo Freixo (PSOL), Wagner Montes (PDT) e Paulo Melo (PMDB)? Para juntar nomes expressivos do funk que tinham relações pouco amistosas?

Não creio que haja apenas uma resposta, e que seja simples. Sem dúvida, o mérito da questão – derrubar uma lei que impedia a realização dos bailes e aprovar outra que reconheça o funk como manifestação cultural – fornece uma causa forte o suficiente para unir o funkeiro mais poderoso e o mais fraco; o de mentalidade mais empresarial e o mais militante. A popularidade do gênero no Brasil hoje e a sua vinculação incontestável com as comunidades de favela, com a periferia, certamente foram fatores que capazes de agregar aqueles que se identificam ou com essa estética ou com esse território, quando não com ambos.

David Shusterman acredita que o primeiro erro dos críticos intelectuais da arte popular é confundir multidão e massa. “A popularidade requer apenas a primeira, enquanto só a segunda implica um todo homegeneizado”. Para o filósofo, esses críticos insistem que o público da arte popular, do funk inclusive, é um público de

⁵⁵ Entrevista ao autor em setembro de 2009.

massa, sempre reduzindo-os de participantes ativos da cultura a consumidores passivos.

Eles se recusam a reconhecer o quanto esse público é estruturado por grupos de gostos diferentes, refletindo ideologias variadas, meios socioculturais diversos e empregando múltiplas estratégias interpretativas para ler as obras da arte popular de maneira a torná-las mais agradáveis e relevantes em relação à sua experiência social particular (SHUSTERMAN, 1998: 128).

Para Shusterman, o público do funk é preferentemente comparado à multidão. Embora certamente não seja a mesma coisa, há uma coincidência digna de nota com as formulações de Negri e Hardt sobre as formas de organização política contemporâneas. Para esses autores, no conceito de multidão, como discutimos no Introdução e no Capítulo I, estão presentes as emergentes formas de enfrentamento aos processos de dominação no mundo contemporâneo. É, portanto, a multidão o sujeito da constituição do comum. A formulação de Shusterman, ao rejeitar os pressupostos que rotulam manifestações culturais populares apenas como cultura de massa, abre uma brecha para enxergarmos essas manifestações, inclusive o funk, como partícipes de um poder constituinte, capazes de se engajar na construção de um “outro mundo possível”.

Assim, a aposta que faço aqui é a de que a esses aspectos se somam a inflexão política que o funk assumiu nesse ínterim. Política não no sentido em que toda manifestação pode ser política, mas no sentido clássico da palavra, associada à noção de *polis*, palavra grega que significa “tudo que diz respeito à cidade, o que é urbano, civil, público”. Política pensada também não apenas como o exercício do poder, mas as práticas cotidianas de enfrentamento tático ou estratégico a esses exercícios, notadamente quando assume formas despóticas ou desligados do interesse público.

Esse é um aspecto inédito no funk. Ao longo das décadas de 1980 e 1990, assistimos à emergência de grupos como Olodum, AfroReggae, CUFA, Enraizados. Grupos que, a partir das expressões culturais, criaram organizações que, como diria George Yúdice, provocam a transformação da luta social, especialmente no que se refere à exclusão racial e aos problemas nas favelas do Rio de Janeiro, “em um recurso

de que podem se valer os grupos culturais ‘ONGizados’ para obter maior capacidade de ação [empowerment]” (YÚDICE, 2002: 18).

No funk, essa é uma experiência nova. Aonde ela conduzirá só o futuro dirá. O que se pode perceber desde já é que alguns pressupostos teóricos de diferentes áreas críticas podem ajudar a entender alguns dos sentidos desse processo, desse acontecimento funk.

MC Leonardo e a APA Funk – Associação dos Profissionais e Amigos do Funk

Ê 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 treme/ é 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 (MC Junior e MC Leonardo: “Rap do endereço dos bailes”).

O rap dos endereços foi o primeiro sucesso da dupla de MCs Júnior e Leonardo. Segundo os próprios, foi um dos primeiros que entrou na programação convencional das rádios, ou seja, em programas não dedicados ao funk. Ele também foi um dos responsáveis por uma mudança importante na vida dos jovens moradores de uma conhecida favela carioca, uma vez que os introduziu definitivamente no “mundo funk carioca”. Filhos de uma família na qual a música fazia parte do cotidiano – seu pai, Chico Mota, foi músico da banda do cantor paraibano Jackson do Pandeiro –, Junior e Leonardo começaram no funk quase por acaso: “Eu não era funkeiro. Eu nunca fui pra baile funk pra dançar. Eu costumo dizer que a gente foi a primeira vez pra assistir, a segunda pra cantar, né?”⁵⁶

Junior e Leonardo cresceram na Favela da Rocinha, em São Conrado (um dos bairros nobres da cidade). Não puderam estudar, completaram apenas a 5ª série do

⁵⁶ Entrevista ao autor em agosto de 2009.

primeiro grau (hoje 6º ano do ensino fundamental). “A gente aprende com o dia a dia, acho que a vida ensina a gente”. Leonardo explica a dificuldade pra continuar na escola: “Meu pai foi embora de casa, a gente era pequeno, então pó, a escola foi ficando um pouco pra trás, a gente tendo que ajudar em casa pra ajudar minha mãe, entendeu?”⁵⁷.

Leonardo – e seu irmão também – é o contrário dos estereótipos construídos em torno dos funkeiros. Articulado, muito politizado e zeloso de suas convicções, deve sua formação, inclusive como MC, ao pai músico (“porque isso vem de sangue mesmo, né? Isso se herda) e à Igreja Católica, da qual fez parte.

A Bíblia me ajudou a ler, minha militância dentro da Igreja Católica, né? Eu fui professor de catecismo, fui coordenador de círculo bíblico, coordenador de grupo jovem dentro da Igreja e, nos retiros, eu tinha que ler na frente de todo mundo, tinha que puxar o canto. Então, você vai... você acaba ficando sem vergonha mesmo de aparecer. Então, quando eu fui pro palco, a igreja já tinha me dado essa coisa de falar em público⁵⁸.

Outro fato importante foi o de ter trabalhado, no início da década de 1990, em uma banca de jornal, o que lhe permitiu o acesso a leituras, mesmo que de jornais e revistas, que acabaram contribuindo para sua visão de mundo. Leonardo, então, conjuga um número heterogêneo de influências, que vão desde o livro *O sexo que Deus lhe deu*, do Padre Zezinho, passando por coleções de cantores e compositores da MPB (“quem você pensar aí da MPB eu conheço a história) e incluindo até o reality show *O Aprendiz*, exibido pela TV Record, com apresentação de Roberto Justus⁵⁹.

Por mais que a televisão aliene as pessoas, existem alguns programas de que você pode sugar alguma coisa de informação, sabe? Você tem que botar metas. Por mais que a vida... deixa a vida me levar até um certo momento. Não pode ser assim: deixa a vida me levar. Você tem que, de vez em quando, pegar a rédea da vida. Se não você vai

⁵⁷ Entrevista ao autor em agosto de 2009.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Meu interlocutor não lembrava exatamente a editora ou outros detalhes sobre as coleções, sabia apenas que uma era “MPB cantores” e a outra “MPB compositores”. O *Aprendiz* é uma adaptação par o Brasil do reality estadunidense *The Apprentice*, apresentado lá pelo empresário Donald Trump.

perder o barco, então aquele programa, O Aprendiz, me inspirou bastante⁶⁰.

Desde 2007, MC Leonardo vinha declarando sua preocupação com os rumos do funk. Seja com o fato de o funk proibidão estar ganhando cada vez mais espaço, seja com o fato de as pressões para cercear os bailes aumentarem e obterem resultados significativos. Como visto anteriormente, uma primeira tentativa de proibir os bailes funk, através de uma lei do então Deputado Alberto Brizola, foi pouca exitosa. Mas, em seguida, a Lei 5.265, de 2008, acabou obtendo o efeito desejado: praticamente impediu a realização de bailes funk nas comunidades cariocas.

Por isso, o encontro entre o funkeiro, com seus aliados, e a antropóloga Adriana Facina, com os dela (ver aqui *Interregno I – o funk e a lei*), foi muito relevante. Ele inspirou a realização do manifesto Funk é cultura, que foi o primeiro movimento concreto na direção de criar um fato político que resultasse, a um só tempo, na revogação da famigerada Lei e no reconhecimento, não apenas sob o ponto de vista simbólico mas também legislativo, do funk como movimento cultural.

Adriana e Leonardo se conheceram por conta de uma pesquisa de pós-doutorado que a primeira realizava e cujo tema eram manifestações populares de cultura, como o funk. Para a antropóloga, o MC, “durante o tempo da pesquisa de campo, se tornou a mais expressiva liderança política desse movimento”. Ele passou a escrever uma coluna para a revista *Caros Amigos* e participar, com frequência, “em outras publicações da mídia alternativa, além de ter sido fundador e eleito presidente da APAFunk” (FACINA, 2008: *mimeo*).

A APA-Funk, Associação dos Profissionais e Amigos do Funk, se consolidou como pessoa jurídica, uma espécie, nas palavras de Leonardo, de sindicato do funk. É a primeira vez que os funkeiros se organizam desse modo – sem atender exclusivamente aos critérios de organização de bailes e festas, nem aos de configuração empresarial, como a Furacão 2000, por exemplo. “Quando a gente colocou a Associação dos Profissionais e Amigos do funk é porque eu acho esse nome muito democrático, entendeu? Muita gente tá se juntando, tem muito lugar pra todo mundo trabalhar⁶¹”.

⁶⁰ Entrevista ao autor em agosto de 2009.

⁶¹ Entrevista ao autor em agosto de 2009.

A APA-Funk, e a rede articulada em seu entorno, atua em três frentes: o reconhecimento e legitimação do funk como manifestação cultural, inclusive propondo leis nesses sentidos em nível estadual e federal; defender os direitos dos artistas e profissionais do funk e construir formas alternativas de divulgação da produção musical funkeira e garantir a luta contra a criminalização do funk. Um dos lemas dessa rede (“não chega a ser um lema, é uma certeza”, diria Leonardo) é o tripé “informação, mobilização e luta”. Segundo Leonardo, esse lema foi o que garantiu a derrubada da lei, o reconhecimento do funk como movimento cultural e garantirá “outro projeto de lei, que é estabelecer o dia 1º de setembro como dia do funk”.

Como é que faz pra conseguir isso tudo? Começa por onde? Informação, mobilização e luta. Porque não adianta você lutar sem mobilização, você vai lutar à toa, tem que mobilizar. E não adianta você mobilizar sem informar, senão vai ficar um bando de gente sem saber pra onde ir⁶².

Nesse ínterim, Leonardo e seu grupo vêm realizando outras ações, sempre em torno da funk. Um deles é a *Roda de Funk*. A Roda é um “misto de manifestação política e festa que vem se tornando a principal expressão pública dessa rede de militantes do funk” (FACINA, 2008: *mimeo*). Com duas caixas de som, dois ou mais microfones e uma mesa de som simples de quatro canais, diversos funkeiros se revezam para cantar sucessos do gênero. Um dos critérios das rodas é evitar os funks mais eróticos ou vinculados à temática da violência. Pelo custo baixo, formato simples e forma/conteúdo político da ação, as rodas têm se realizado em praças de comunidades, universidades, carceragens e eventos diversos⁶³. Para Leonardo, a grande “sacada” da Roda de Funk foi descobrir o “o poder da rua”.

Qual é o poder da rua? Primeiramente você encontra o artista sem filtro. Você encontra talento dentro da carceragem, dentro da cadeia, sem filtro. Maluco tá ali, é talento puro! Informação! Você leva música que eu tenho e que não toca na rádio, isso é rico.

⁶² Idem.

⁶³ Em outubro está programada a realização de uma Roda no Palácio Guanabara, para o Governador do Estado do Rio de Janeiro Sérgio Cabral.

Uma das letras de um funk que MC Leonardo inevitavelmente canta nas rodas narra a perspectiva política do grupo. É como uma declaração de intenção da APA-Funk e da rede Funk é Cultura: “Sou favelado, exijo respeito, são só meus diretos que peço aqui/ Pé na porta sem mandado tem que ser condenado, não pode existir”. No refrão, o funk afirma: “Tá tudo errado! É... Tá difícil explicar/ Mas do jeito que a coisa tá indo já passou da hora do bicho pegar/ Tá tudo errado! Difícil entender também/ Tem gente plantando o mal, querendo colher o bem”⁶⁴.

Na tentativa de legitimar o funk como cultura, alguns têm dito que o “funk é o novo samba”. Ele também veio da favela, foi estigmatizado e perseguido, mas se consolidou como gênero símbolo de uma cidade (no caso do samba, até de uma nação). Essa afirmação, por si, pode encontrar vários argumentos contrários. Contudo, os funkeiros dessa rede da qual estamos falando⁶⁵, têm buscado, aparentemente de forma intencional, estabelecer “pontes simbólicas” entre os gêneros. A Roda de Funk é nitidamente uma forma baseada baseada nas rodas de samba. O próprio Leonardo o revela, ampliando o leque para outras formas:

a roda ela vem da ciranda, né? A roda vem da roda de capoeira, da senzala, a roda traz aquele sentido de girar, faz com que a gente tenha esse movimento. Eu acho que a roda é roda de funk por vários motivos, primeiramente por causa do samba, mas a roda traz uma simbologia muito rica. Desde a caverna: depois que o homem descobriu a roda ele conseguiu evoluir (risos).

Outros aspectos curiosos dessa relação: 1) um dos sites mais populares entre os funkeiros desse grupo é o “funk de raiz”, designação que se referia ao samba (“samba de raiz”) para diferenciar o samba mais tradicional do chamado pagode comercial, que incorporou elementos estranhos ao samba para seus cultores mais ortodoxos. 2) O grupo de funkeiros a que pertence Leonardo e que realizava um evento regular no Circo Voador se autodenominou Velha Guarda do Funk, em alusão às velhas guardas das escolas de samba. “A Velha Guarda é formada na sua maioria MCs na faixa dos 30

⁶⁴ MC Leonardo: “Tá tudo errado”.

⁶⁵ Nunca é demais salientar que é uma tarefa praticamente impossível falar de forma generalizada sobre manifestações culturais complexas e heterogêneas como o funk. Por isso, as afirmações que faço aqui não dão conta de todo o funk produzido na cidade ou no país. Menos pretensiosamente, elas dizem respeito apenas a esse grupo reunido em torno da APA-Funk e do movimento Funk é Cultura, os quais, aliás, são também complexos e heterogêneos. Entretanto, compartilham traços comuns que permitem uma reflexão que mais ou menos abarque suas características mais insinuates.

e poucos anos que fizeram sucesso na década de 1990 com os primeiros funks cantados em português” (FACINA, 2008: *mimeo*).

Ao se aproximar do samba – ainda que inicialmente apenas pelo recurso ao léxico próprio a este gênero – o funk busca um caminho de diálogo. Esse diálogo pode dizer coisas sobre a cidade sobre o território, sobre ações e acontecimentos que permitam pensar nossa vida em comum sob um viés mais democrático (veja também, mas adiante, o trecho *diálogos e interações*).

O “Rap do endereço dos bailes” desenha uma geografia de comunidades cariocas baseada nos bailes de cada uma. Já assinalei (ver capítulo I) a importância do território para a cultura popular. Esse fenômeno parece acompanhar a trajetória das manifestações culturais urbanas, como o funk e também o hip-hop.

Mano Brown, líder dos Racionais MCs, canta em de seus raps que “o ensinamento da favela foi muito bom pra mim” (Racionais MCs: “Fórmula mágica da paz”). Para o rapper, a favela (a sua área) é o seu habitat. Apesar das minas explosivas – o álcool, as drogas, a violência –, é ali, do seu lado da fronteira, que o rapper travará o combate por seus direitos, pelo direito à outra existência. Em um estudo sobre o hip-hop no Brasil (SALLES, 2007), aponte esse dado, partindo de afirmações do filósofo David Shusterman, que assinalou que o hip-hop aborda temas universais como a injustiça e a opressão, mas permanece orgulhosamente como uma música de gueto, “adotando como temática suas raízes e seu compromisso com o gueto negro urbano e sua cultura”. O autor ainda nota que a maioria dos rappers especificam os seus domínios com precisão, não apenas citando a cidade como também o bairro de sua origem: Compton, Harlem, Brooklin ou o Bronx (SHUSTERMAN, in SALLES, 2007: 117). Naquela ocasião, destaquei que, por mais que se internacionalize, o rap se empenha em manter-se local e afinado com os interesses de suas respectivas comunidades de origem (SALLES, 2007: 118).

A geografia periférica é tão importante que vários rappers e MCs produziram letras para homenagear não só a sua própria comunidade, mas *a favela* de maneira geral. Esse é um procedimento que os aproxima de sambistas como Bezerra da Silva, que compôs um samba – “Aqueles morros” – em que homenageia as favelas do Rio de Janeiro:

Antes aqueles morros não tinham nomes/ foi pra lá o elemento
homem/ fazendo barraco, batuque e festinha/ nasceu

Mangueira, Salgueiro, São Carlos e Cachoeirinha/ [...] / Jacarezinho, Turano, Sossego e o Morro Azul/ gosto de todos mas o Cantagalo que é o meu lugar (Bezerra da Silva: “Aqueles morros”).

O que importa para o rapper é que nenhuma comunidade se sinta excluída do exército espiritual que a cultura hip-hop pretende arregimentar. É neste mesmo sentido que a designação “mano” é importante, como percebeu Maria Rita Kehl: “eles procuram ampliar a grande fratria dos excluídos, fazendo da ‘consciência’ a arma capaz de virar o jogo da marginalização” (KEHL in SALLES, 2007: 121). Nesse contexto, a favela seria o espaço onde o rapper estaria à vontade, sentiria a sensação prazerosa de pertencer a algo, a uma comunidade. Por outro lado, o endurecimento da relação com a sociedade faria quem vem de fora experimentar uma sensação de deslocamento, de ser objetivamente exterior àquela realidade e até mal vindo.

Já não creio ser possível afirmar com tanta segurança que essa formulação ainda é válida. No momento mesmo em que *Poesia revoltada* era finalizada, a fim de entrar no prelo, muita água passou por debaixo da ponte do hip-hop brasileiro. Se já é possível, pelo menos, colocar em dúvida esse modelo mais “endurecido” de pertencimento à comunidade, como um território fechado, quanto ao hip-hop, no caso do funk creio ser possível dizer que a inflexão é inteiramente outra.

A pesquisadora Adriana Facina, em um evento que realizou junto aos funkeiros, ouviu dos próprios declarações que apontam nessa direção. Nesse contexto, as fronteiras da favela são mais flexíveis, preferentemente voltadas para o estabelecimento de intercâmbios não hostis com a cidade.

Se qualquer morador de classe média fosse na favela seria bem tratado, “recebido com tapete vermelho”, porque na favela “não tem discriminação”, “todos são tratados iguais”. Esse discurso anti-gueto é uma marca importante de parte da produção musical funkeira, principalmente a dos anos 1990, da Velha Guarda, que formava a maioria dos MCs presentes ali. Muitas de suas músicas são dedicadas a valorizar o espaço favelado, descrevendo as comunidades como lugares de lazer, de gente trabalhadora, onde todo mundo é bem vindo (FACINA, 2008: mimeo).

Para esses funkeiros a cidade é uma só. A idéia de uma “cidade partida” é deixada de lado para que o território (a favela, a periferia) se torne um capital social do sujeito, que o torne capaz de tomar posse da cidade. Eles estão para um entendimento de suas comunidades muito mais para frente do que confim, conforme a distinção proposta pelo sociólogo Sandro Mezzadra (ver capítulo II desta tese). Este é seu caminho para a cidadania. Ele concilia ética e estética para contribuir para a vida melhor, em sintonia com a proposta estética defendida por David Shusterman com a qual trabalho aqui (veja adiante trecho *Funk, melhorismo, arte de viver*). Um trecho de uma composição que narra a história do funk, de autoria dos MCs Junior e Leonardo, que eles cantam com Fernanda Abreu, ilustra em parte esse processo:

Proibido ele foi morar nas comunidades/ e lá se fortaleceu, depois
desceu pra cidade/ hoje o seu filho sobe a favela ao som do funk/ Tu
não se espante/ Minha realidade o cativou/ Foi o som do meu
tambor/ Grave do meu batidão/ Foi minha cor, foi minha disposição.

Funk, melhorismo, arte de viver

O filósofo David Shusterman elabora uma teoria estética baseada em pressupostos e métodos da filosofia pragmatista, em especial a formulada por John Dewey, visando aplicá-la às formas da arte popular. Para isso, confronta a estética deweyana com a filosofia analítica da arte, demonstrando os motivos pelos quais a primeira foi ofuscada pela segunda. A filosofia pragmatista de Dewey confere importância à dimensão dinâmica e experiencial, à valorização dos aspectos comunicativos e cognitivos e à essência social da arte.. Além disso, atribui-lhe funcionalidade e a capacidade de integrar arte e existência, no intuito de promover melhorias em ambas. Por essas razões, Shusterman comenta que trocou “o marxismo austero, sombrio e elitista dos pensadores frankfurtianos, em especial Adorno, pelo pragmatismo encarnado, vivaz e democrático de Dewey” (SHUSTERMAN, 1998: 17).

O autor entende que as formas padronizadas da Estética são a um só tempo hostis aos objetivos e as realidades socioculturais que motivam a arte popular e incapazes de compreendê-la. Não defende, entretanto, um relativismo irremediável baseado nos diversos contextos possíveis, senão a busca das convergências e

concordâncias dos aspectos comuns às diferentes situações de produção e recepção da arte. Reinvidica, a partir daí, um conceito para analisar a arte popular que tem sua base no princípio pragmatista sobre estética: o *Meliorismo*, sustentado no reconhecimento tanto das suas falhas quanto de seu potencial estético (SHUSTERMAN, 1998)⁶⁶.

Dewey propõe a definição de arte como experiência. Quando se considera a experiência estética ausente de finalidade e interesse, o pragmatismo torna-se uma proposta de pensamento inadequada. A proposta estética pragmatista é ampliar e emancipar a experiência estética, abrindo-lhe as portas das dimensões sociais e políticas. Em contrapartida, propõe Shusterman, a ética passa a ser considerada uma arte de viver. “O pragmatismo considera que o conceito de arte deve ser repensado democraticamente como parte de uma reforma social” (SHUSTERMAN, 1998: 12). Shusterman assinala que a teoria estética pragmatista não visa ao conhecimento da essência da experiência estética, mas a seu aperfeiçoamento. “A estética pragmatista assume o papel ativista de repensar e reformar a arte” (SHUSTERMAN, 1998: 34). No capítulo de seu livro que dedica ao funk, Shusterman explicita essa opinião:

Mesmo que a defesa da arte popular dificilmente possa realizar a liberação sociocultural dos grupos dominados que a consomem, ela pode ao menos ajudar as partes dominadas de nós mesmos, igualmente oprimidas pelas pretensões exclusivistas da cultura superior. Reconhecendo o desgosto da opressão cultural, tal liberação pode talvez servir de estímulo para uma reforma social mais ampla (SHUSTERMAN, 1998: 101).

Shusterman empreende um enorme esforço para refutar aquelas que elenca como as principais críticas endereçadas à arte popular – a satisfação estética que ela nos oferece é, diz o autor, “forte demais para que toleremos as críticas globais feitas à sua degradação, desumanidade e ilegitimidade estética” (SHUSTERMAN, 1998: 100). Essas críticas são encontradas principalmente em autores como Hebert Gans, Adorno e

⁶⁶ Já Adorno, embora ressaltasse alguns aspectos, rejeitava a concepção estética de Dewey. Para o pensador de Frankfurt, o afastamento da arte da corrupção mundana é a possibilidade de torná-la um instrumento capaz de uma crítica mais pura à realidade degenerada.

Horkheimer e Pierre Bourdieu⁶⁷. Seus argumentos, embora situados no contexto estadunidense, são válidos para o contexto brasileiro, no qual, apesar de todos os avanços ainda persistem aspectos conservadores, elitistas e discriminatórios que remontam à época imperial.

É verdade que a teoria pragmatista empreendida por Dewey e Shusterman parece filiar-se a uma tradição que, conforme percebeu André Brasil, coloca a experiência a serviço de uma teleologia “cuja finalidade última é uma espécie de perfeição, algo como uma vida individual e coletiva harmônica”, em resumo, a formulação de um “corpo harmonioso”. No âmbito do pensamento de pragmatista, “a experiência estética levaria o corpo – individual e coletivo – a se tornar, no limite, um corpo ético, democrático, integrado”. Perspectiva que Brasil opõe àquelas formuladas por Foucault e, especialmente, Deleuze, que teriam sustentação em um corpo sem órgãos, não no corpo harmonioso. Em outras palavras, o corpo, conforme esse ponto de vista, não surgiria de processos políticos dissensuais, conflituosos. Apenas respeitaria “consensos já estabelecidos”, o que o levaria a reiterar uma partilha do sensível excludente, “uma partilha da qual, desde já, alguns podem compartilhar, outros não” (BRASIL, 2008: 152).

Entretanto, quero propor um viés diferente para contextualizar a perspectiva teórica pragmatista, conforme a visada de David Shusterman em *Vivendo a arte*, a fim não de negar suas contradições, mas de utilizá-las em seu favor. Afinal, o empenho do autor é o de criar uma espécie de ponte entre dois mundos, o acadêmico e o da cultura popular. Seu livro é estruturado de maneira a ligar a tradição filosófica e estética a formas de cultura novas e populares. É nessa fronteira que se localiza o foco de tensão, de conflito, da narrativa shustermaniana. Seu propósito não é unicamente o de pensar a experiência ou a estética no mundo contemporâneo, é antes o de incluir a experiência e a estética populares no campo de apreciação da Filosofia. Não para ditar leis ou regras, mas para tentar, a partir da crítica, contribuir para o aperfeiçoamento

⁶⁷ Ninguém aprecia mais que Bourdieu os interesses político-sociais maiores de termos classificatórios tão prezados como “arte” e “estética”, de forma que é surpreendente, até mesmo embaraçosa, sua disposição de entregá-los à posse exclusiva da cultura superior. Faz-se necessário, então, mais do que nunca, liberá-los desse monopólio pela defesa da legitimidade estética da arte popular (SHUSTERMAN, 1998: 104).

dessa cultura e, numa via de mão dupla, também o do pensamento crítico – posição que Shusterman designa como *meliorismo*.

Vivendo a arte, por esses motivos, não trata apenas de uma análise filosófica da música pop. Pretende defender a idéia de cultura como “arte de viver” e entender a ética não apenas como um modelo de estrita moralidade religiosa ou uma moralidade de mandamentos. Tenta mostrar que os estilos de vida do final do século XX não precisam se conformar com uma ética voltada para o narcisismo, dandismo e esteticismo. Em vez disso, há a possibilidade de combinar ética e estética para que as pessoas possam viver melhor juntas. Em suas palavras, “a transformação da estética em ideal ético, em modelo e critério eleitos para avaliar a vida boa” (SHUSTERMAN, 1998: 197). Para o filósofo, é preciso considerar a questão “livre de preconceitos filosóficos e de partidarismo histórico”. Então,

veremos que a arte constitui parte da vida, assim como a vida constitui a substância da arte e se constitui a si mesma artisticamente na “arte de viver”. Tanto como objeto quanto como experiência, as obras de arte habitam o mundo e funcionam em nossas vidas (SHUSTERMAN, 1998: 132).

CAPÍTULO V: Problema “proibidão”/ diálogos, interações

*O batuque da favela/ terminou em tiroteio/ todo
samba do barulho/ eu acho bom, mas acho feio.*

“É feio, mas é bom”, Assis Valente

*Traduzir-se uma parte/ na outra parte/ – que é
uma questão/ de vida ou morte –/ será arte?*

Ferreira Gullar

O impasse do “proibidão”

O proibidão é uma vertente do funk que explora de forma demasiadamente explícita os temas da violência e do crime – inclusive com narrativas sobre os conflitos entre traficantes nas favelas, elogios a facções ou traficantes, exaltação do poder bélico de determinadas comunidades, etc. – ou da sexualidade/erotismo, muitas vezes narrando, sem nenhum pudor, situações eróticas vividas ou desejadas pelos intérpretes.

Parto da impressão, muito inicial ainda, de que esses funks representam a narrativa de uma realidade particular que, em certo sentido, é perturbadora de uma determinada ética, ou de uma determinada cultura, a que poderíamos denominar hegemônica em mais de um nível. Mas também é uma afronta ao bom-gosto, ou ao bom-senso, não apenas da classe média e das elites, mas de representativos setores do próprio popular.

O primeiro proibidão, pelo menos o primeiro a tornar-se conhecido fora dos círculos mais específicos do funk, segundo informa Sílvio Essinger, foi o *Rap do Comando Vermelho*, cuja referência melódica foi a de um sucesso de Ivete Sangalo, “Carro velho”: “Cheiro de pneu queimado/ carburador furado/ e o X-9 foi torrado/ quero contenção do lado/ tem tira no miolo/ e o meu fuzil está destravado”.

Ao penetrar no universo do funk proibidão, a primeira questão que me veio à mente foi: trata-se de uma forma de expressão oriunda de um “lugar de fala” problemático. Porque, aparentemente, é expresso por aqueles que não têm (ou não deveriam ter, segundo uma lógica discriminatória) a possibilidade de expressão. De certa forma, o funk proibidão representa a redenção de um “lugar de fala” que deveria permanecer no silêncio.

O filósofo Jacques Rancière, relendo Platão e Aristóteles, vê na estética uma *partilha do sensível*, a qual faz ver “quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2005: 16), dessa forma fazendo visível a existência de um “comum”, e da possibilidade de uma fala comum. E essa partilha determina quem participa na constituição do político (ou social). Muniz Sodré, a partir da mesma referência, entende que o sujeito investido da fala comum “é socialmente visível e assim pode tomar parte no jogo político” (SODRÉ, 2006: 129).

Contemporaneamente, a partilha do sensível estabelece tensões em um mundo no qual algumas falas, alguns lugares de fala, têm maior peso que outros. O que não impede que aquelas que, num dado momento, estão em desvantagem articulem formas de resistir. Formas que se desdobram em uma multiplicidade enorme de lugares de fala que nem sempre, apesar de comungarem do fato de resistir, estarão em sintonia. Se pensarmos, provisoriamente, numa estrutura binária de disputa (de poder, que seja) – do tipo elite x popular – será forçoso pensar que, dentro do campo denominado popular, haverá outras tensões. Entre o hip-hop, o samba, o funk e inúmeras outras formas de manifestação, encontraremos diversos lugares de fala, os quais nem sempre falarão a mesma língua.

Retomando o raciocínio: a partilha do sensível coloca o problema sobre quem participa do comum. É uma questão política, ela “define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc.”. Por isso o tema aqui proposto, o funk, em especial aquele denominado proibidão, representa um lugar de fala excepcional para a reflexão sobre as relações de poder que se estabelecem sobre uma manifestação cultural específica, mas num contexto social e político em que a violência urbana e o “declínio de valores morais” desempenham um papel destacado. A questão é a de que a favela em geral, o funk em particular, são responsabilizados por essa violência e por esse declínio. Em parte, o funk proibidão me parece uma resposta radical a esse processo de estigmatização. Qual será, entretanto, o alcance dessa resposta?

O sociólogo francês Loïc Wacquant acredita que a posição desprivilegiada das favelas e seus congêneres na sociedade brasileira se deva ao poder de segregação das elites econômicas e intelectuais – “todas brancas” – que legitimam as distâncias sociais

e a preservação de seus privilégios, em oposição ao povo – “todos negros ou quase negros” –, num processo concretizado em instituições que “prescindem do isolamento territorial dos pobres”. E é por esse motivo que a organização das grandes cidades baseia-se num modelo “que combina proximidade física e distância e separação sociais, pois cada um sabe exatamente o seu lugar no espaço social” (WACQUANT apud PEREGRINO, 2003: 227).

Estão dispostas aí duas questões fundamentais: a identificação de uma política que decide sobre quem está “incluído” e quem *não* está; e a percepção de que essa decisão se baseia em critérios sociais e “raciais”. Se a partilha do sensível pressupõe a existência de um comum, uma afinidade global entre modos de ser, de fazer e de dizer, cabe reconhecer que aqueles que produzem ou executam o funk se situam num ponto distinto, de quase absoluta invisibilidade, imobilidade e impossibilidade de fala.

Luiz Eduardo Soares informava que “Um jovem pobre e negro caminhando pelas ruas de uma grande cidade brasileira é um ser socialmente invisível”. Entre as razões para essa invisibilidade, Soares arrola a estereotipia, um olhar estigmatizante que prevê o outro como ameaçador, conduzindo à hostilidade. “Quer dizer, o preconceito arma o medo que dispara a violência, preventivamente” (ATHAYDE [et al.], 2005: 175). Por isso mesmo, o jovem pobre e negro caminhando pelas ruas, na maioria das vezes, tem poucas chances de ir muito longe. Porque além de invisível, ele é também controlado na sua mobilidade. Como se vê, não é por acaso que a condição de “jovem, preto, pobre, favelado” – sim, é um clichê, mas praticamente inevitável no caso – é, de antemão criminalizada. Daí, sua fala é necessariamente interdita, no mínimo controlada.

As primeiras palavras de Foucault em *A ordem do discurso* afirmam que “em toda a sociedade a produção do discurso é simultaneamente controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por papel exorcizar-lhe os poderes e os perigos” (FOUCAULT, 1996: 8). Daí, conclui-se que o discurso já é uma instância de poder, e que pode oferecer algum perigo a outras instâncias de poder.

Contudo, não é tão simples distribuir os lados nessa disputa. A noção de poder em Foucault é complexa, ele “nunca está aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem”. Em contrapartida:

O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão (FOUCAULT, 1979: 183).

Mesmo assim, não é difícil perceber que algumas instâncias culturais encontram-se em posição radicalmente desprivilegiadas em relação a outras, chegando mesmo a ter suas possibilidades de expressão dificultadas, quando não interditas. É que, apesar de não ser facilmente localizável e/ou definível, o poder existe. E é, ainda conforme Foucault, sabido que “não se tem o direito de dizer tudo”, não em qualquer situação, e que “qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 1996:9). Isso, finalmente, porque, o discurso, antes de traduzir as lutas ou os sistemas de dominação, é “aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1996: 10). Por outro lado, ainda que funcione em rede e não se possa estabelecer com exatidão o seu titular, o poder “sempre se exerce numa determinada direção, com uns de um lado e outros do outro”. Embora não se saiba ao certo quem o detém, sabe-se bem “quem não o possui” (FOUCAULT, 1979: 75).

O fato de a favela ter sido discriminada, estigmatizada e finalmente criminalizada teve como consequência um “desempoderamento” desse espaço. Em resposta, a favela engendrou suas próprias formas de poder. À margem da lei – mas também à margem dos privilégios da sociedade de consumo, à qual acedem senão por meios ilícitos e arriscados⁶⁸ – um certo número, ainda que minoritário⁶⁹, de habitantes das comunidades organizaram-se em torno do tráfico de drogas e outros crimes, estabelecendo-se como uma espécie de líderes em suas localidades, impondo uma nova ordem de dominação e controle, através das armas e do medo.

Essa parecia ser uma realidade distante do cotidiano das pessoas que não morassem nas favelas. Talvez por isso quando o funk saiu das fronteiras de seu universo particular – o qual engloba não apenas o espaço da favela, mas a rede social

⁶⁸ O bandido na favela, na medida em que conquista status e dinheiro, não teria o privilégio da sociedade de consumo, embora permaneça inserido nessa lógica, porque não pode usufruir plenamente de nenhum bem. Também porque a possibilidade da morte está sempre presente, de forma muito intensa. Na verdade, o dinheiro e os bens de um traficante na favela podem a qualquer momento ser expropriados por grupos rivais ou por policiais corruptos.

⁶⁹ Segundo as principais estatísticas sobre essa questão, não mais de 1% da população moradora em favelas se envolve com o crime (DOWDNEY, 2003: 52).

(e transversal) de pessoas as mais diversas que vivenciam, ou são próximas, do mundo funk –, tenha fomentado um acalorado debate, recheado de opiniões polêmicas, contra e a favor. Era como se aquele mundo cuidadosamente afastado – de certa forma, no espaço e no tempo – invadissem a realidade do presente, assustando e seduzindo a classe média, ou parte dela ao menos.

Não é difícil imaginar que as notícias e editoriais nos veículos da mídia, somados às seções de cartas dos jornais, construíam um ponto de vista a respeito do funk e de outros aspectos da cultura da favela que era, de maneira geral, um ponto de vista criminalizante. Por esse viés, toda a diversidade própria à produção de funk nas favelas cariocas foi reduzida a um clichê: o da violência extrema e associação ao crime. Mesmo os critérios do suposto “bom gosto” ficaram em segundo plano – embora não tenham sido nunca esquecidos – em face desses aspectos.

Trata-se de um processo capaz de construir muros fortíssimos a separar os discursos, a produzir a estereotipia e a estigmatização dos setores populares, engendrando dessa forma os mecanismos que lhes vedam o acesso aos bens simbólicos e materiais oferecidos pela globalização. Entretanto, essa confluência conservadora não é impermeável, nem indestrutível. Em primeiro lugar, porque não se trata de dois lados definidos – a imprensa que condena é o mesmo espaço onde se constituem discursos alternativos ao da condenação, uma tensão que já foi explicitada por autores como Micael Herschmann – “A mesma mídia que demoniza é aquela que também abre espaços nos jornais e programas de televisão” (HERSCHMANN, 2000: 89) – e Hermano Vianna “é preciso evitar outros estereótipos [...]: nem a mídia é uma entidade homogênea, nem a elite, nem o povo também o são” (VIANNA, 2006). (E, por outro lado, os espaços populares têm que se haver com suas próprias tensões).

Entretanto, com o advento do proibidão, chegou mais lenha à fogueira desse debate. A maioria das letras de funk produzidas nesse contexto é deliberadamente explícita. É comum encontrar alusões a marcas de arma, como numa composição da Chatuba, onde há “dezoito AR-15 fazendo a contenção/ MK tá de AK, escoltando o camburão” e ainda “mano Bigão, contenção de parafal/ Nadinho de G3, 100% revoltado”.

Também é recorrente a reverência a chefes reconhecidos do tráfico. Há vários funks em homenagem a Elias Maluco, Isaías, Marcinho VP e outros líderes do

Comando Vermelho. O mesmo acontece com líderes de outras facções, como Uê ou Celsinho da Vila Vintém. Já em outro sentido, há composições que fazem o percurso contrário, atacando chefes de outras facções. Por exemplo, o funk da Providência que menciona Gangan, chefe do tráfico no Estácio morto em 2005, é bastante característico: “Gangan seu arrombado/ escute o que eu te falo/ a Prov⁷⁰ não é brincadeira/ e preste atenção/ chegou foi no morrão/ um G3⁷¹ que levantou poeira”.

Apesar da crueza das composições do funk, certamente sem precedentes, há recorrências históricas na música popular brasileira de um certo elogio poético do banditismo e outros temas correlatos. Como que reafirmando as palavras de Eric Hobsbawn sobre os bandidos rurais – considerados por sua gente como heróis, “campeões, vingadores, paladinos da justiça” (Hobsbawn, 1975: 11) –, não são raras as composições que enaltecem bandidos e seus feitos na cultura brasileira.

Desde uma composição de Jorge Benjor, “Charles Anjo 45”: “Charles Anjo 45 protetor dos fracos e dos oprimidos/ Robin Hood dos morros/ rei da malandragem/ um homem de verdade/ com muita coragem”. Ou um clássico de Geraldo Pereira, “Escurinho”, que conta a história de um “escurinho” que era direitinho, mas ficou com “mania de brigão” e “já foi pro Morro da Formiga/ procurar intriga/ já foi pro Morro do Macaco/ já bateu num bamba/ já foi pro Morro do Cabrito/ provocar conflito/ já foi pro Morro do Pinto / acabar com o samba!”. Ou ainda, este de Wilson Moreira: “Lá vem o Chico Brito/ descendo o morro/ na mão do Peçanha/ é mais um processo/ é mais uma façanha/ (...) É valente no morro/ e dizem que fuma uma erva do norte”. Até canções de João Bosco e Aldir Blanc, como esta que cito, interessante por narrar os nomes de diversas favelas cariocas, um procedimento comum a algumas manifestações da cultura popular e que foi adotado largamente pelo funk e pelo rap.

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 dos morros, reizinho nagô/ O corpo

⁷⁰ Referência ao Morro da Providência, no Centro da Cidade. Esta, diga-se ainda, é considerada a primeira favela a surgir no Brasil, entre o final do século XIX e o começo do XX.

⁷¹ Marca de fuzil de alto poder de fogo.

fechado por babalaôs (João Bosco e Aldir Blanc: “Tiro de misericórdia”).

Nesse contexto, a figura do X-9, por exemplo, renderia uma outra pesquisa. Trata-se, certamente, do personagem mais detestado do repertório do funk e da música popular em geral. Nomeado como X-9, alcaguate (ou caguate), delator, dedo-duro ou dedo de seta, ele é considerado (pelo menos nesse cancionário) o que tem de pior dentro da favela. Bezerra da Silva tem inúmeros sambas que tratam do assunto: “Eu só sei que a polícia pintou no velório/ E o dedão do safado apontava pra mim/ caguate é mesmo um tremendo canalha/ nem morto não dá sossego” (“Defunto caguate”); ou a do clássico refrão “vou apertar mas não vou acender agora”: “É que você não está vendo/ que a boca tá assim de corujão/ tem dedo de seta adoidado/ todos eles afim de entregar os irmãos” (“Malandragem dá um tempo”). E pra completar, uma composição exemplar dessa ética, sob um outro ângulo. De autoria de Benjamim e Marina Batista, esse samba chegou a ser gravado por Adriana Calcanhoto: “Vocês estão vendo aquele mulato calado/ com o violão do lado/ já matou um, já matou um/ A polícia procura o matador/ mas em Mangueira não existe delator” (“Mulato calado”).

No universo do proibidão, mudaram as formas de se expressar mas o estigma do delator é o mesmo. O funk “10 mandamentos da favela”⁷², por exemplo, anuncia uma espécie de código ético para integrar o espaço da favela, especialmente no que diz respeito ao convívio com o crime: “vou falar agora, vê se não bate biela/ os dez mandamentos que têm dentro da favela/ o primeiro mandamento é *não caguetar/ caguate na favela não pode morar*” (Cidinho e Doca: “10 mandamentos da favela”). Já este outro, dos mesmos autores, explicita a metodologia punitiva do tráfico e como o proibidão é sensível a essa lógica: “Fogo no X9 / Da cabeça aos pés/ Pega o álcool e o isqueiro/ Fogo no X-9” (Cidinho e Doca: “Fogo no X-9”). Se a letra é suficientemente explícita, o tom de voz agressivo ou gestual irado perceptíveis nas performances dos funkeiros tornam ainda mais dramático o conteúdo das canções.

⁷² Curiosamente, no desenvolvimento da composição, os cantores mencionam apenas 5 mandamentos. Além do primeiro, citado acima, há ainda: “o segundo mandamento já, já eu vou dizer/ com a mulher dos outros não se deve mexer/ o terceiro mandamento eu vou dizer também/ é levar no brindão e não dar volta em ninguém/ o quarto mandamento é difícil de falar/ favela é boa escola mas não se deve roubar/ o quinto mandamento, boladão estou/ vou rasgar de G3 o safadão do achacador”.

“Retorno de Jedi”, conhecida composição de Mr. Catra, indica uma expressão usada pelo tráfico nas favelas, avisando que a vingança será terrível contra aqueles que desrespeitarem os códigos de conduta na comunidade: “Bulidor, tu vai e o retorno é de Jedi/ X-9, tu vai e o retorno é de Jedi/ bilha, tu vai e o retorno é de Jedi/ Conspirador, tu vai e o retorno é de Jedi”⁷³. Como se vê, um código muito próximo daquele prescrito na composição “10 mandamentos”. Outra de Catra: “Cachorro/ Se quer ganhar um din-din/ Vende o X-9 pra mim/ O patrão tava preso, mas mandou avisar/ que a sua sentença nós vamos executar/ e com bala de HK” (Mr. Catra: “Cachorro”).

De certa forma, o funk em geral é (até certo ponto) tolerado. Mesmo aquele que recorre a um certo erotismo menos explícito, recorrendo a frases de duplo sentido, são melhor digeridos. São os casos do Bonde do Tigrão (“Eu vou cortar você na mão/ Vou mostrar que eu sou tigrão/ Vou te dar muita pressão/ Então martela, martela/ Martela o martelão”), ou da Tati Quebra-Barraco (“Me chama de gatinha que eu faço miau/ me chama de cachorra que eu faço au-au”; ou “ah, eu vou comer o seu marido”). Todavia, quando músicas como “157 boladão” (autoria atribuída a Menor do Chapa), citada abaixo, começaram a aparecer, o teor da conversa tornou-se mais complexo.

Não tira a mão do volante, não me olha e não se mexe/ é o bonde do Scoob de lá do morro do Macaco/ vai desce do carro, olha pro chão/ não se move, me dá seu importado que o seguro te devolve/ se liga na minha letra olha nós aí de novo é o bonde do mais alto/ só menor perigoso/ se liga na letra/ vou mandar mais um recado o/ bonde do São Carlos só quer carro importado/ Audi, Honda Civic, Citroën e Corola mas se tentar fugir - pá pum: tirão na bola.

A fronteira estabelecida neste ponto é menos entre os setores populares (especialmente os moradores da favela) e a elite ou a classe média que entre diferentes concepções de mundo. Se há um campo popular, que de diferentes maneiras trabalha e que reúne aqueles que se sabe bem não deter o poder, então o proibidão é um problema.

⁷³ No jargão da favela, “bulidor” é o que mexe nos bens alheios (um ladrão); “bilha” é o que tem o hábito de olhar (cobiçar) a mulher dos outros.

O crime poderia ser pensado como uma forma de um determinado grupo (não custa reafirmar: um grupo sempre circunscrito e minoritário) pertencente à favela negar a condição subalterna, inferior, que lhe é imposta de fora, através do recurso à uma violência extrema na prática. O proibidão seria, nesse contexto, a celebração dessa violência no plano estético. Aliás, é possível que o sucesso do proibidão entre setores significativos da juventude de classe média tenha a ver com o fato de que, esteticamente, a novidade, o desconcertante e até o terror contido nessas composições seja muito atraente, a despeito de a realidade a que se refere ser indesejável.

O problema é que, ao celebrar esse aspecto da vida na favela, o proibidão rompe não só com o discurso oficial (o discurso do bloco de poder), mas também com o discurso de outros grupos vinculados ao contexto da favela da periferia, que inventa e reivindica um papel igualmente insurgente para a favela, mas no campo da criatividade e da legalidade, conforme disse anteriormente, comprometido com a “força cultural popular-democrática” (HALL, 2003: 263). Ou que Hardt e Negri chamariam a produção biopolítica da multidão, na qual se assentaria hoje a possibilidade da democracia global (HARDT & NEGRI, 2005: 15).

Em termos de hegemonia, pode-se chegar à conclusão de que se estabelece neste período, desde meados da década de 80 até hoje, a conformação de um novo bloco histórico – constituído por ONGs, grupos culturais, artistas, intelectuais e lideranças de movimentos sociais – que articula a resistência ao bloco do poder. Esta seria, também, uma forma de confluência progressista, ou biopolítica, para continuar com Hardt e Negri, em antítese à confluência conservadora a que poderíamos designar como biopoder. Entretanto, como Hall já havia percebido, “popular”, e mesmo “povo”, são noções muito problemáticas. Não há formas puras, todas as sincronizações são parciais e as alianças e consensos, geralmente, são precários.

Neste ponto, a categoria bakhtiniana de carnaval pode ser importante para esclarecer o conteúdo profundo e as potencialidades contestatórias de manifestações da cultura popular que, não raro, são rotuladas de alienantes, banais ou vazias devido, de um lado, à sua suposta *não originalidade*, de outro à sua ostensiva adesão ao elemento “festa”. Entretanto, se levarmos em consideração as observações de Bakhtin a respeito do carnaval, de sua capacidade de crítica à ordem hierárquica e

transgressão dos valores vigentes – especialmente dos valores de “alto” e “baixo”, que segregam as manifestações populares –, então, por esse viés, o funk mais comportado mostrará potencialidades capazes de o inserir na luta contra-hegemônica, de fazê-lo participar da confluência progressista, da força cultural popular-democrática, da produção do comum. Para Hardt e Negri,

a narrativa carnavalesca, dialógica e polifônica, naturalmente, pode muito facilmente assumir a forma de um naturalismo cru que se limita a refletir a vida cotidiana, mas também pode tornar-se uma forma de experimentação que liga a imaginação ao desejo e à utopia (HARDT & NEGRI, 2005: 273).

Mas, ao filiar-se ao crime – mesmo que apenas no discurso – o proibidão instala a crise no interior do carnaval. Ao fazê-lo, ele se afasta a um só tempo do bloco de poder e do campo popular democrático, que passa a ser encarado como outra forma de verdade e autoridade de uma outra forma de poder. Insere-se numa outra perspectiva, e manterá uma espécie de desafio aos aspectos conservadores e/ou progressistas de um discurso que o circunscreve a um campo semântico ligado ao baixo, ao desprezível e ao perigoso.

É verdade que, para Bakhtin, o riso caravalesco é ambivalente, ele abraça tanto a morte quanto a vida. Nos exemplos que o autor fornece, a partir da obra de Rabelais, da degradação do corpo que a festa carnavalesca envolvia, pode-se encontrar analogias com aspectos dos funks proibidões mais radicais de hoje. Afinal, o grotesco analisado pelo teórico russo, que se destaca por uma concepção alegre e festiva do corpo, tendendo ao rebaixamento e enfatizando o plano material contra o demasiadamente abstrato, é muito próximo do que se poderia enxergar na estética do funk, inclusive o proibidão. Se bem que, no carnaval bakhtiniano, tratava-se de uma degradação e rebaixamento *perceptivamente* ambivalentes.

A degradação cava o tumulto corporal para dar lugar a um novo nascimento, e por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação (BAKHTIN, 1993: 19).

A questão portanto é: o que o proibidão nega? Em contraste com a imagem da degradação simbólica, a referência a uma degradação real está sempre presente nas letras dos proibidões. Ela atíça os traumas desencadeados pelo que Zuenir Ventura denominou cidade partida. Essa imagem ganhou força e pautou muitas das reflexões sobre a cidade do Rio de Janeiro. Tanto que gerou obras que sugeriam alternativas, como *Cidade cerzida*, de Adair Rocha. Este um outro exemplo de esforço em propor uma partilha do sensível capaz de reunir as forças do campo cultural popular-democrático, que é, evidentemente, também um campo político, no sentido da produção do comum. O proibidão, ao que parece, fala sobre o que esse cerzimento deixa de fora.

A questão, portanto, torna-se: o que o proibidão afirma? Eis uma grande dificuldade. Ainda que o entendamos como fenômeno estético derivado de questões sociais profundas, ele não é “aceito” no contexto de um discurso que parte da favela para propor a transformação social.

O proibidão ocupa um entre-lugar de difícil assimilação, porque aparentemente distante de um imaginário voltado para valores democráticos, de um mundo sem fronteiras e sem guerras. Mesmo assim, ele é reivindicado por seus protagonistas e se afirma como som de preto e favelado. Quando toca, de um modo ou de outro, “ninguém fica parado”. De algum modo, preserva sua ambivalência. Por isso mesmo, a dificuldade em pensá-lo se avizinha de um constrangimento. Ele proporciona um certo desconforto, ou indecidibilidade. De qualquer forma, a inclusão mais decidida do funk na agenda de debates sobre a democracia, a cidadania, os direitos humanos e a participação nos destinos da nação não poderão desdenhar da existência da vertente proibidão, com todas as suas contradições.

Diálogos e interações

O rádio sintonizado na Roquete Pinto FM, 94,1 Mhz. Antes de começar o programa Conexões Urbanas, do Grupo Cultural AfroReggae (diariamente, de 17h00 as 18h00), somos apresentados a uma vinheta. Nos primeiros 42 segundos o som da sinfonia preenche o espaço. Aos poucos, lá pelo décimo segundo, a melodia já nos parece familiar. Depois de 20 segundos já temos certeza de ter ouvido aquela música

antes. Para os mais habituados a essa composição, sucesso arrebatador na cidade num período recente, a melodia é finalmente identificada, mas ainda com algum ceticismo. Até que a voz de um locutor anuncia:

Você acabou de ouvir mais um exemplo de integração cultural: “Créu”, pela Orquestra de Câmara Sinfonia, regência de Edmundo Cortes. Um oferecimento AfroReggae – música para combater a violência, arte para transformar a realidade.

O funk “Créu”, do MC que ficou conhecido pelo mesmo apelido onomatopaico, foi trilha sonora das festas, não apenas de funk, de qualquer carioca durante praticamente todo o ano de 2008. A letra dessa composição, ao mesmo tempo que animava os fãs, alimentava toda sorte de manifestação derrisória contra o funk. Para estes, “Créu” – rivalizando com a “Eguinha Pocotó”, do MC Serginho – confirmava todas as acusações de vulgaridade estética, desrespeito intelectual e indigência poética que o funk de que o funk vinha sendo o alvo desde a sua, digamos, “chegada ao centro”. A “sacada” da música é usar a expressão “créu”, que tem conotação sexual muito explícita, cantada no funk em cinco velocidades diferentes, obrigando os dançarinos a acompanhar o ritmo crescente da música. O início da letra é assim: “Pra dançar créu/ tem que ter disposição/ pra dançar créu/ tem que ter habilidade/ pois essa dança/ ela não é mole não/ eu venho te lembrar/ que são 5 velocidades”. A primeira é em ritmo mais lento, como diz a letra, “só o aprendizado/ É assim, oh! Crééééu...Crééééu...Crééééu!”. Depois vem a velocidade dois, três, quatro, até a cinco (que é extremamente difícil de ser dançada no ritmo, não raro levando grupos de dançarinos no baile às gargalhadas com o seu próprio fracasso e/ ou dos circunstantes): “Vou confessar a vocês/ que eu não consigo/ a número 5/ DJ, Velocidade cinco/ Na dança do créu!/ Créu-Créu-Créu-Créu/ Créu-Créu-Créu-Créu...”

O MC Créu se apresentava acompanhado da dançarina que ficou conhecida como Mulher Melancia. Em trajes sumários, ela dançava de forma sensual e, no refrão, simulava o gesto de uma relação sexual. Era uma performance que serviu um prato cheio para os críticos. Não obstante, foi um dos grandes (e mais divertidos) sucessos da história do gênero. Daí a contundência da vinheta produzida pelo AfroReggae, ao propor a uma orquestra de câmara e a um maestro erudito interpretar essa

composição. Sem dúvida, é uma boa provocação e, como tal, uma forma de expor as múltiplas possibilidades de diálogos e interações de que a cultura popular e a erudita continuam capazes de realizar. Em benefício de ambas.

Esse tipo de encontro pode dizer muito sobre as possibilidades de futuro de nossa vida em comum. O Rio de Janeiro é, historicamente, o cenário de alguns encontros que marcaram profundamente a cultura da cidade. Não poucos entre eles têm a ver com a música. Encontros como esses, se damos atenção às idéias de pesquisadores do assunto, são capazes de dar forma à cidade, de costurar seus diferentes espaços e constituir pontos de interseção nos espaços de desigualdade que formam o meio urbano.

Na década de 20, por exemplo, na cidade do Rio de Janeiro, houve encontros memoráveis que contribuíram bastante para sugerir os contornos da cidade e influir até mesmo nas feições culturais do país. É o que se pode perceber no encontro entre Manoel Bandeira e Sinhô, conforme estudo de André Gardel, no qual expõe de que forma, comenta Hermano Vianna no prefácio do livro, o diálogo entre os universos diferentes representados pelo poeta e pelo sambista “deixa marcas profundas na vida cultural” da cidade (GARDEL, 1996).

Ou ainda o encontro, narrado pelo mesmo Hermano Vianna em *O mistério do samba*, entre representantes da intelectualidade e da arte erudita – “todos provenientes de ‘boas famílias brancas’” –, como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Villa-Lobos, e representantes da música popular carioca, todos “negros ou mestiços, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro” (VIANNA, 1995). Para Vianna:

Essa noite de violão pode servir como alegoria, no sentido carnavalesco da palavra, da “invenção de uma tradição”, aquela do Brasil mestiço, onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade (VIANNA, 1995: 20).

Entretanto, esses dois encontros citados aqui tratam de confluência de setores distintos da sociedade, de classes sociais distintas também. É o encontro de dois pólos, aparentemente, antagônicos da sociedade, que se reúnem em torno do samba, da música comum de um único povo, de uma única nação. É, de certa forma, o tipo de

encontro valorizado por Alba Zaluar, no trecho citado anteriormente.

O que me interessa neste parêntesis que abro na discussão do funk é perceber outros vieses de encontro, que às vezes podem se restringir restrito ao âmbito do popular. O objetivo é demonstrar prática e empiricamente as capacidades de diálogo produtivo de um gênero estigmatizado de todas as formas, inclusive como narcisista e exclusivista. Por isso proponho uma breve abordagem de um diálogo problemático entre formas de expressão como o *samba de raiz* e o *funk carioca*. Reunidas ambas no apelo à identidade negra e à origem na favela, entre as camadas mais pobres. Ambas apropriando-se do discurso de resistência e de apego à comunidade. Em sambas ou funks muito conhecidos, como “A voz do morro”, de Zé Ketti; ou “Eu só quero ser feliz”, de Cidinho e Doca, percebe-se de forma exemplar essa espécie de reivindicação da referência ao morro ou favela como seu “lugar de origem”. Contudo, se insisto nesta hipótese do encontro, é porque considero de antemão que se trata de dois mundos separados, antagônicos, embora tão próximos.

Dos anos 20 aos 90 e primeiros anos do século XXI, a cidade se transformou. Da dicotomia entre “duas cidades”, aludida por Lima Barreto e Orestes Barbosa, chegamos à “cidade partida”, referida pelo jornalista Zuenir Ventura. No entanto, a opção pelo binarismo é sempre limitada pelo que ela deixa de fora. Entendo a cidade como um espaço múltiplo e complexo, onde fissuras e cerzaduras ocorrem o tempo todo, perturbando as noções demasiado restritas de lados em oposição, embora estes também existam e desempenhem um papel no recorte social do ambiente urbano.

É nesse contexto, em que o samba já está arraigado, que surge o funk carioca. Já vimos aqui que o gênero e seus adeptos sofrerão preconceitos e discriminações – e, em algumas ocasiões, serão mesmo criminalizados – mais ou menos como teria acontecido com o samba nas primeiras décadas do século XX. Talvez por isso Sílvia Essinger tenha dedicado seu livro sobre o tema àqueles que não gostam de funk: “para quem não vê nada além de barulho, delinquência e analfabetismo naquela música que vem dos morros e invade sua vida sem ser chamada” (ESSINGER, 2005).

Outro ponto a se destacar é que, no que diz respeito à sua dimensão plástica e material, são dois gêneros muito diferentes, cujos produtores e público – os sambistas e os funkeiros –, em geral, nutrem preconceitos uns em relação aos outros (embora o mundo do samba pareça ter menos “tolerância” com o do funk do que o contrário),

expressam-se de maneiras distintas, são reconhecidos por públicos igualmente diferentes e até as técnicas de produção, armazenamento e circulação de suas obras são, pelo menos em parte, diferenciadas: Se o samba se configurou como primeiro gênero musical brasileiro em função de um aprimoramento tecnológico (o surgimento do gramofone), conforme explica Jeder Janotti (JANOTTI, 2005: 4), o funk, em grande medida, se torna viável graças à inovação nos métodos de registro sonoro trazida pela informática, sobretudo com a facilitação do acesso aos meios de gravação digital, além de a distribuição de sua obra ser realizada, com grande frequência, através de vendedores ambulantes. Esse, aliás, é um dado de grande importância, mas que deverá ser melhor elaborado em outras circunstâncias.

Neste texto, apesar de reconhecer as inúmeras divergências possíveis de se observar entre os gêneros, sugiro que há mais pontos em comum entre o samba e o funk que apenas o seu lugar de origem. E que esses pontos constituem formas importantes de produção de subjetividade no ambiente da cidade, especialmente se se dá atenção ao seu aspecto performativo. Ambos falam de formas de estar juntos e não apenas participam do comum, mas também o produzem.

Minha preocupação nesse contexto é buscar uma abordagem que privilegie a produção musical que, de um lado, representa uma forma de resistência (re-existência) aos modos opressivos de gestão da cidade. De outro, dão ensejo a experiências e relações sociais capazes de influir em uma nova sensibilidade cultural. Um dos objetivos a que almejo com este trabalho é refletir sobre até que ponto podemos falar num “Rio de Janeiro de todos nós”, a que se referia o poeta Manoel Bandeira (apud GARDEL, 1996).

Vimos antes a questão dos proibições como um aspecto problemático para a construção dessa cidade de todos nós, dessa cidade comum. Agora, é importante salientar que não é só no contexto da violência ou do crime que se pode encontrar pontos em comum nas duas estéticas. Também em outros contextos, especialmente no que se refere à linguagem. No garimpo de fragmentos que exponham essas semelhanças, procuro delinear a seguir algumas ocasiões em que composições do samba e do funk se tocam, não na forma como se expressam, sem dúvida muito diferentes, mas principalmente devido aquilo que expressam.

Muitas vezes, a dificuldade de se pensar pontos em comum entre o samba e outros gêneros, especialmente em se tratando de gêneros como o funk, está na radicalidade das fronteiras estabelecidas pelo samba mais tradicional. Já utilizei aqui a expressão “samba de raiz”, a fim de me fazer entender, mas sou reticente em relação ao seu uso. Ao que parece, ela atende a uma questão mais política que estética. Algumas formas de samba são tratadas como reservas de pureza, como monumentos tombados pelo “patrimônio histórico”. Portanto, são intocáveis, inquestionáveis e afirmadas como o padrão para qualquer discussão sobre o que é autêntico e o que não é. O restante é ruim, inautêntico, em resumo: simplesmente não é samba de verdade. Daí a idéia de “preservação”, ou de “salvação” da cultura nacional, que Caetano Veloso ironiza na canção “A voz do morto”: “Ninguém me salva/ ninguém me engana/ eu sou alegre/ eu sou contente/ eu sou cigana/ eu sou terrível/ eu sou o samba” (VELOSO: “A voz do morto”).

No entanto, as possibilidades de trocas culturais são muito mais dinâmicas e poderosas que as visões preconceituosas que se alimentam de uma idéia demasiadamente ortodoxa de tradição. Um dos maiores sambistas da história, Zé Ketti, cantava: “Eu sou o samba, a voz do morro sou eu mesmo sim senhor”. Isso é verdade, é legítimo e bonito, mas não é, ou não deveria ser, a única via. O morro – e as favelas planas – são polifônicas: elas se expressam de múltiplas formas, dançam diferentes ritmos, protestam sobre diversificadas bases – desde o partido de Xangô da Mangueira, ao jongo da Serrinha e à mistura eclética de ritmos e gêneros do AfroReggae. Não por acaso, Sílvio Essinger, ironicamente, intitulou um dos capítulos de seu livro sobre a cultura funk carioca precisamente com este trecho, “a voz do morro sou eu mesmo sim senhor” (ESSINGER, 2005).

No quesito misoginia, embora tratado com humor (mas nem por isso menos preconceituoso), o samba e o funk também dão as mãos às vezes. Enquanto um grupo de funk de grande sucesso, como o que se denomina *Os Caçadores*, escreve “se me ver agarrado com ela separa que é briga”, porque afinal a mulher é “caolha, nariz de tomada, sem bunda, pernetas/ Corpo de minhoca, banguela, orelhuda, tem unha encravada/ Com peito caído e um caroço nas costas” (OS CAÇADORES: “D. Gigi”); os sambistas do Fundo de Quintal, um dos mais tradicionais do Rio de Janeiro, afirmam: “eu não quero mais amar essa mulher/ Ela magoou meu coração”. As características

estéticas da mulher referida pelo compositor não diferem muito daquelas da Dona Gigi dos funkeiros:

Minha nega é maneta/ E além de maneta é cega de um olho/ É cega de um olho, tem pouco cabelo/ E no pouco cabelo carrega piolho/ Eu já falei pra você, ô Sombrinha/ Joga essa mulher no lixo/ Além de caolha e ter pouco cabelo (FUNDO DE QUINTAL: “Eu não quero mais”).

Numa outra direção, o tradicional sambista João Nogueira cantava que “ninguém faz samba só porque prefere”. Tempos depois, um funkeiro chamado Bob Rum, autor de um dos clássicos do gênero (“era só mais um Silva/ que a estrela não brilha/ ele era funkeiro/ mas⁷⁴ era pai de família”), escreveu que “o funk não é modismo/ é uma necessidade” (BOB RUM: “Rap do Silva”).

Talvez, uma das forças da criação esteja no fato de se encontrar a melhor forma para expressar os conteúdos que se deseja. Como se vê, força nenhuma interfere no poder de criação. Nem, aparentemente, a força dos que insistem na história da autenticidade, legitimidade, radicalidade do samba. Uma insistência que, às vezes, deriva em fundamentalismo, preconceito e mesmo discriminação, como anotou Paulo Roberto Pires, em uma de suas colunas no site *No Mínimo*, ao criar a expressão “talibambas”, para qualificar e criticar aqueles que reivindicam tenazmente uma suposta pureza do samba brasileiro.

Um exemplo do pensamento “talibamba” é a letra de “Goiabada cascão” – por sinal de autoria de outro mestre, Nei Lopes – para verificar essa opção: “Samba de partido alto com a faca no prato e batido com a mão/ já não tem na praça mas como era bom/ hoje só tem pop rock, só tem hip hop, só imitação”. Um outro exemplo poderis ser encontrado no fato de Mart’nália, filha de Martinho da Vila, ter sido criticada por sambistas da Lapa por tocar o seu pandeiro “alto demais”.

O ponto de vista dos talibambas acaba resultando, entre outros efeitos, num distanciamento radical entre formas de expressão extremamente fortes, e que têm ganho um significativo espaço entre a juventude do Rio de Janeiro. Seja nas rodas de

⁷⁴ Um dado curioso dessa composição é que, pelo menos aparentemente, ela reforça o preconceito contra o funk, uma vez que a conjunção adversativa “mas” parece sugerir que o sujeito honesto, pai de família, tinha o funk como seu único “desvio de caráter”. Todavia, o outro verso da mesma composição, citada no texto acima e em epígrafe em outro trecho deste capítulo, contraria essa impressão.

samba, seja nos bailes funk, está em jogo um sentimento próximo daquele que George Yúdice atribuiu ao funk especificamente:

É a maneira pela qual a juventude pobre constrói seu mundo, contra as restrições do espaço, e contra a convicção corretamente deduzida de que canalizar a raiva na direção de um objetivo social ou político só pode levar ao engano. (...) O que eles querem é buscar um espaço que seja seu (YÚDICE, 2004: 185).

A título de ilustração do que estou falando, lembro de um evento a que compareci, em uma segunda-feira quente para um dia de inverno, precisamente em junho de 2004. Nesse dia, fui assistir ao *Pagode do Arlindo*, apresentação regular do sambista Arlindo Cruz, no teatro Rival, no Centro do Rio de Janeiro. A casa estava cheia e o público parecia bastante animado. Antes de a apresentação do Arlindo começar, o grupo *Jongo da Serrinha* fez uma apresentação de músicas populares tradicionais, o que insinuava mais uma tradicional roda de samba em tradicional palco de música brasileira no centro da cidade.

Entretanto, não foi assim. Penso que um dos aspectos interessantes dos shows do Arlindo é a diversidade do seu público. Sujiro que ele faz parte de um grupo de sambistas – de que também participa, por exemplo, o Zeca Pagodinho – que faz o seu samba traçando uma linha transversal entre o samba chamado de “raiz” e aquele mais conhecido como “pagode comercial”, ignorando qualquer fronteira mais rígida entre um e outro.

Num momento da sua apresentação, Arlindo anunciou a presença de um artista “de outra área”, mas também ligado à música e à voz do morro. Ato contínuo, chamou o funkeiro Mr. Catra ao palco. Acompanhado pela banda de Arlindo, Catra cantou uma música de sua autoria – originalmente um funk, mas já regravado pelo Revelação em ritmo de pagode – intitulada “O simpático”: “Ele vive na sombra do patrão/ agradar vagabundo é sua profissão/ confunde ganância e ambição/ simpatia, comédia e vacilação/ Ô simpático, pára de formar caô”. Depois, cantou uma música de Candeia: “deixe-me ir, preciso andar/ vou por aí, a procurar, rir pra não chorar/ quero assistir ao sol nascer/ ver as águas dos rios correr/ ouvir os pássaros cantar...”.

A interpretação de Catra foi diferente, informada desde o início pelo seu *DNA* funkeiro. Mesmo assim, ou antes, por isso mesmo, foi... bela. Havia ali uma emoção

que partia do palco, atravessava o público, e se encontrava em algum outro lugar. Um lugar onde a emoção, os sentimentos e a potência da música popular negra, notadamente a feita a partir do imaginário das favelas, ocupava um espaço maior que as idéias racionalizadas de origem, autenticidade, raiz. Ambos, o sambista e o funkeiro, naquele momento estavam sendo livres, exercendo essa liberdade constituindo um espaço comum, para lá das fronteiras inamistosas entre os gêneros.

Negri e Hardt, na esteira da elaboração do conceito de multidão, entendem que o desafio que ela deve enfrentar é o de fazer com que uma “multiplicidade social seja capaz de se comunicar e agir em comum, ao mesmo tempo em que se mantém internamente diferente” (HARDT E NEGRI, 2005: 13). É evidente que a escala que utilizo aqui é muito menor. A esfera de preocupação de Hardt e Negri é dedicada a processos de transformação globais, em direção ao estabelecimento de um regime democrático radical, que implique o efetivo governo de todos para todos. Meu empenho aqui é o de pensar, ainda que circunscritas ao campo da cultura, sobre as formas possíveis de colaboração capazes de produzir modos democráticos de partilha, e de produção, do comum. No caso, a linguagem – e arriscaria afirmar: uma linguagem que traz um forte apelo à uma questão identitária específica – é um caminho possível para se pensar a questão do comum entre o samba e o funk. Até porque, o diálogo entre os gêneros, que proponho aqui, é menos importante que o diálogo que ambos são capazes de estabelecer com os diferentes setores da sociedade, e eu penso particularmente em formas específicas de a juventude (embora não só ela) se reunir, articular-se e engendrar formas de maior alcance no que diz respeito àquilo que nos permite viver juntos e produzir coletivamente.

O dado especial do encontro entre Mr. Catra e Arlindo Cruz é que, de certa forma, ele mostrou uma aliança possível entre diferentes, insubordinados inclusive às imposições que dividem e hierarquizam os nossos ritmos. Era como se distantes gerações da música popular negra se encontrassem, ou reencontrassem, no palco do Rival. Teatro cujo nome remete à idéia de competição. Segundo o dicionário Houaiss, rival é “aquele que disputa com outro o amor de uma mesma pessoa”, “competidor, concorrente”; mas pode ser também, “aquele que se equivale a outro em merecimento”. Eu arriscaria dizer que, naquela noite, a palavra rival teve muito mais essa última conotação. Dois mestres de diferentes artes, que se juntaram em nome da

música e da beleza, baseados no que têm em comum, menos preocupados com as margens que se opõem que com o rio que flui.

Meu objetivo aqui foi o de pensar as formas possíveis de encontro entre as diferenças e de ocupação criativa da cidade, que é o que fazem todos os finais de semana milhares de jovens, de diferentes origens, nos bailes funk e nas rodas de samba; nos cultos evangélicos e no xirê da Umbanda e Candomblé; nos jogos de futebol e nas rodas de capoeira. Formas que possam contribuir, mesmo que em pequena escala, para o pensamento sobre a nossa existência em sociedade, sobre como – e em que ocasiões – se pode enfrentar as tensões geradoras de barreiras entre as pessoas.

CAPÍTULO VI: A título de conclusão

Eu só quero ser feliz/ andar tranquilamente na favela onde eu nasci.

Cidinho e Doca

Domingo à noite, faz calor e o céu está estrelado, limpo de nuvens, aves ou aviões. Enquanto digito as últimas palavras desta tese, o baile funk rola solto no Complexo do Lins, conjunto de favelas próximo de onde moro. O som é alto e vibrante, é possível entender as letras de cada funk tocado. Porém, são cerca de cinco comunidades que formam o Complexo, por mais que me esforce não sei dizer de qual delas vem o som inconfundível do batidão.

Certamente, em alguns casos, este poderia ser um elemento negativo para o trabalho intelectual. Fator de desconcentração para quem precisa se dedicar a citar aquele trecho de tal autor, coadunar as perspectivas teóricas com as percepções empíricas sobre o fenômeno que se estuda naquele momento, lembrar de fazer as referências bibliográficas corretamente. O baile ao longe pode também levar o pesquisador a um certo desconforto, uma sensação de não aproveitar a vida lá fora. Em vez disso, dedicar-se a virar noites refletindo, escrevendo, revisando, reescrevendo.

Entretanto, logo deixo essas inquietações e penso que a vida boa porque tenho a oportunidade de empreender esta pesquisa no calor da hora, enquanto produzo e o funk acontece. Evidentemente, como apontara Micael Herschmann em trecho já citado aqui, há a questão de que se trata de uma cultura em permanente, e às vezes frenética, mudança. Muito do que disse aqui talvez já tenha sido ultrapassado pela dinâmica da realidade. No entanto, este parece um flagrante oportuno de um determinado momento da cultura brasileira. Como o foram os flagrantes de Hermano Vianna, na década de 80. O de Micael Herschmann, na de 90. E o de Sílvio Essinger já nesta década.

Enquanto faço estas considerações, decido assistir ao DVD dos funkeiros Gorila e Preto, dois MCs que adotaram uma estética que tenta fundir funk e humor na mesma medida. O diretor dessa produção encontrou um cenário perfeito e inovador para a gravação da performance dos dois MCs da Rocinha, a maior favela da país.

Incrustada no seio da Zona Sul carioca, no bairro de São Conrado, um dos IDHs mais altos do Rio, a Rocinha tem hoje quase 100 mil habitantes, os quais vivem em pouco mais de 25 mil casas que tomaram conta do morro como cogumelos depois da chuva.

Gorila e Preto fizeram do teto de uma laje da favela o palco de sua apresentação. Ali instalaram o P.A.⁷⁵, microfones e todo o aparato necessário para a transmissão do evento. Como a casa escolhida pela dupla ficava na encosta do morro, o público se acomodou nas inúmeras outras lajes da comunidade. No vídeo, a cena era impressionante: dois funkeiros no alto da laje, cantando para dezenas, talvez centenas, de pessoas aglomeradas em cima de suas próprias casas ou das de seus vizinhos.

Essa experiência revela alguns aspectos fundamentais de como as formas de expressão artística da cultura popular articulam os aspectos importantes. A imagem registra a favela da Rocinha tomada de pessoas, todas com os olhos voltados para dois MCs e sua apresentação de funk. Ali ao lado, o Oceano Atlântico, os bairros de São Conrado, Gávea, Leblon... bairros nobres da cidade. Mais ao longe, outras favelas: Vidigal, Cantagalo, Pavão, Pavãozinho, Tavares Bastos.

Ali, de certa forma, a complexidade da cidade, com suas virtudes e belezas, com suas precariedades e contradições, era inadvertidamente metaforizada por uma manifestação cultural juvenil, vigorosa e adepta da multiplicidade.

Essa situação me fez perceber que é preciso, numa próxima oportunidade, aprofundar as questões entre território, corpo e cultura, a fim de compreender os caminhos imprevisíveis que podem (ou não) conduzir à vida boa, pra usar o termo de David Shusterman. Por ora, minha tentativa aqui foi a de compreender a contribuição do funk para esse processo, num momento em que tantos parecem responder tão açodadamente: nenhuma.

Acho que posso dizer que os funkeiros não solucionam os problemas do mundo, não erradicam as desigualdades ou os conflitos, até porque são ainda poucos e detentores de escassos recursos para isso. No entanto, promovem as articulações – constroem as pontes – que tornarão viáveis as perspectivas de travessia, de contato, de diálogo. Um diálogo que terá de ser qualificado no percurso, porque, ao mesmo tempo em que se dialoga, também se medem forças. No final, apesar das

⁷⁵ Sigla de Public Addressed, em português Endereçado ao Público. São as caixas que levam o som para o público de eventos.

contradições, ele traz à luz do dia sinais “de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação” (HALL, 2003); se essa diferença será capaz de mudar o mundo é difícil dizer, mas, desde já, compõe uma força constituinte de um novo tempo, atuante e imprevisível.

Bibliografia

AGUIAR, Leonel. 2008. *Apropriação das tecnologias de informação e estratégias da ecologia do virtual*. In Revista Virtual do Núcleo de Estudos em Comunicação - Associação Educacional Luterana Bom Jesus/Ielusc. Ano IX - nº10 - Outubro de 2008

ALBUQUERQUE, Cláudio. 2005. *Poder invisível*. In Bravo! Online: <http://www.bravonline.com.br/>

ANTOUN, Henrique. 2001-2002. *Comunidades virtuais, ativismo e o combate pela informação*. In Lugar Comum – Estudos de mídia, cultura e democracia, N° 15-16. Rio de Janeiro: UFRJ.

ASCHER, François. *Metapolis: acerca do futuro das cidades*. Oeiras: Celta Editora.

ATHAYDE, Celso et alli. 2005. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva.

BAKHTIN, Mikhail. 1993. *A cultura popular na idade média – o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.

BARBOSA, Jorge Luiz. 2008. Relatório final do projeto Rio Democracia. In http://www.riodemocracia.org.br/riodemocracia/site/noticias/noticia.php?id_content=61.

BAUMAN, Zygmunt. 1999. *Globalização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

BENTES, Ivana. 2007. *Texto de relatoria para o encontro Onda Cidadã*, no Circo Voador, Rio de Janeiro (inédito).

BENTES, Ivana. 2007. *As Periferias e a Intelectualidade de Massa*. Entrevista à revista Brasil de Fato. In <http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/a-periferia-como-convem>.

BENTES, Ivana. 2007. *O contraditório discurso da TV sobre a periferia*. Entrevista à revista Brasil de Fato. In <http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/a-periferia-como-convem>.

BERGALA, Alain. 2008. *A hipótese cinema*. Rio de Janeiro: Booklink.

BESSERMAN, Sérgio. 2008. *Favelas cariocas*. Atas de reunião, 25 de junho. Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos.

BRAGA, José Luiz. 2000. "Lugar de fala como conceito metodológico no estudo de produtos culturais", in PPG Comunicação - Unisinos (org.) "Mídias e processos socioculturais". São Leopoldo, Editora Unisinos.

BRASIL, André Guimarães. 2008. Modulação/Montagem: ensaio sobre biopolítica e experiência estética. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da ECO-UFRJ.

BRITO, Brasil Rocha. *Bossa Nova*. In CAMPOS, Augusto de (org.). 1993. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva.

BUCCI, Eugênio e KEHL, Maria Rita. 2004. *Videologias: Ensaio sobre a televisão*. São Paulo: Boitempo.

CAMPOS, Augusto de (org.). 1993. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva.

CANCLINI, Néstor Garcia. 1999. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

_____. 2003. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras.

_____. 2005. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

CANDIDO, Antonio. 1995. *O significado de Raízes do Brasil*. In HOLANDA, Sérgio Buarque de. 1995. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

CECCHETTO, Fátima; FARIAS, Patrícia. 2002. *Do funk bandido ao pornofunk: o vaivém da sociabilidade juvenil carioca*. In Interseções: revista de estudos interdisciplinares. Ano I, Nº 1. Rio de Janeiro: UERJ, NAPE.

CLASTRES, Pierre. 1990. *A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora.

CLAVAL, Paul. 1999. *A Geografia Cultural*. Florianópolis: Ed. da UFSC.

COIMBRA, David. 2009. *Freud diante de Moisés*. In Jornal Zero Hora. 01 de julho.

DAVIS, Mike. 2006. *Planeta favela*. Rio de Janeiro: Boitempo.

DELEUZE, Gilles. 1992. Post-scriptum sobre a sociedade de controle. In Conversações. Rio de Janeiro: Ed. 34.

_____. e GUATTARI, Felix. 1997. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. São Paulo: Editora 34.

DELORS, Jacques. 1999. *Relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o Século XXI*. In Um tesouro a descobrir. São Paulo: UNESCO, MEC, Cortez Editora.

DIEGUES, Carlos. 2008. *Artigo*, in http://www.carlosdiegues.com.br/arquivo_integra.asp?idA=56.

DIEGUES, Carlos. 2008. *Entrevista para a revista Criativa*. In <http://revistacriativa.globo.com/Criativa/0,19125,ETT1287350-5455,00.html>.

DOWBOR, Ladislau. 2006. *Educação e desenvolvimento local*. Mimeografado.

DOWDNEY, Luke. 2003. *Crianças no tráfico*. Rio de Janeiro: Sete Letras.

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

FACINA, Adriana. 2008. *Funk, conflito e preconceito: análise de uma situação social*. Mimeografado.

FARAGE, Eblin Joseph. 2008. *Relatório Final do Projeto Rio Democracia*. In http://www.riodemocracia.org.br/riodemocracia/site/noticias/noticia.php?id_content=61

FORBES, Jorge. Artigo publicado na revista WELCOME Congonhas, novembro de 2008 - ano 2 - número 20

FOUCAULT, Michel. 1979. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

_____. 1987. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Ed. Vozes.

_____. 1996. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola.

FREIRE, Paulo. 1996. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra.

GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1996.

GARREAU, Joel. 1991. *Edge city: life on the new frontier*. New York: Doubleday.

GILROY, Paul. 2001. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. 1996. *Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes.

HALL, Stuart. 2003. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. 2005. *Multidão – guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record.

HERSCHMANN, Micael (org.). 1997. *Abalando os anos 90*. Rio de Janeiro: Rocco.

_____. 2000. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. 1995. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

HOBBSAWN, Eric. 1975. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária.

HUYSEN, Andreas. 2000. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

JABOR, Arnaldo. 2002. *Nas periferias a “pós-miséria” cria um outro país*. Jornal O Globo, 16 de abril de 2002.

_____. 2005. *A miséria está fora de moda*. Jornal O Globo, 22 de março de 2005.

_____. 2009. *A beleza trágica da miséria*. Jornal O Globo, 3 de fevereiro de 2009.

JANOTTI, Jeder. *Por uma abordagem mediática da canção popular massiva*. In E-Compós, agosto de 2005.

LANNES, Fernando. 2009. *Violência, medo e estigma: Efeitos sócio-espaciais da “atualização” do “mito da marginalidade” no Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

LAZZARATO, Maurizio. 2006. *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

LEFEBVRE, Henri. 2001. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

LOPES, João Teixeira. 2000. *A cidade e a cultura*. Um estudo sobre práticas culturais urbanas. Porto: Edições Afrontamento; Câmara Municipal do Porto.

MACHADO, Luís Antônio. 2004. *A memória das favelas*. Comunicações ISER. Nº 59 – Ano 23.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. 2001. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

MEDAGLIA, Júlio. 2002. *Entrevista explosiva: Maestro Júlio Medaglia*. São Paulo: Ed. Casa Amarela.

MEIRA, Márcio. 2004. Revista Teoria & Debate. Edição No 58, maio-junho, ed. Perseu Abramo.

MEZZADRA, Sandro. 2005. *Derecho de fuga*. Migraciones, ciudadanía y globalización. Madri: Traficantes de Sueños.

MOTA, Carlos Guilherme. 1985. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora Ática.

_____. 1990. *Cultura Brasileira ou Cultura Republicana?* Conferência proferida no Colóquio “Cem anos de República no Brasil: idéias e experiências”, na Université de Paris IV, Sorbonne, França.

NEGRI, Antonio e COCCO, Giuseppe. 2005. *Glob(AL): biopoder e lutas em uma América Latina globalizada*. Rio de Janeiro: Record.

NEGRI, Antonio. 2003. *Kairós, Alma Venus, Multidão*: nove lições ensinadas a mim mesmo. Rio de Janeiro. DP & A.

_____. 2001. *Exílio*. São Paulo: Iluminuras.

NOVAES, Regina. 2004. *A memória das favelas*. Comunicações ISER. Nº 59 – Ano 23.

OLIVEIRA, Jane Souto de e MARCIER, Maria Hortense. *A palavra é: favela*. In ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos (Orgs.). 2004. *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV Editora.

PALLONE, Simone. 2005. *Diferenciando subúrbio de periferia*. Cienc. Cult., São Paulo, v. 57, n. 2, June 2005. In: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?Script=sci_arttext&pid=S0009-67252005000200006&lng=en&nrm=iso.

PELBART, Peter Pál. 2007. *Texto de relatoria para o encontro Onda Cidadã*, no Circo Voador, Rio de Janeiro (inédito).

_____. *S/D. Biopotência e biopolítica no coração do império*. in <http://multitudes.samizdat.net/Biopolitica-e-Biopotencia-no.html>.

PEREGRINO, Mônica. 2003. *E o bonde abalou! Contenção, juventude e embate nas escolas do Rio*. In FRAGA, Paulo César Pontes; LULIANELLI, Jorge Atílio da Silva (orgs.). *Jovens em tempo real*. Rio de Janeiro: DP&A.

PILLATI, Adriano. S/D. *Poder constituinte e constitucionalismo democrático*: a política da multidão e a democracia participativa na Constituição de 1988. Mimeografado.

PRYTHON, Ângela. 2003. *Margens do mundo*: a periferia nas teorias do contemporâneo. In Revista Famecos, Porto Alegre, Nº 21, agosto de 2003.

PORTO, Marta. 2003. *A fama x os normais*: ajuste social no mundo das celebridades. In Dez anos depois: como vai você Rio de Janeiro? (www.iets.org.br).

_____. S/D. *Brasil em tempos de cultura*: cena política e visibilidade. In www.martaporto.com.br/dialogos.

RANCIÈRE, Jacques. 2005. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34.

SÁ, Simone M. A. Pereira. 2007. *Funk carioca*: música eletrônica popular brasileira?! E-Compós (Brasília), v. 10, p. 3.

SALLES, Ecio. 2007. *Poesia revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

SANTIAGO, Silviano. 1978. O entre-lugar do discurso latino-americano. In *Uma Literatura nos Trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Editora Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo.

_____. 2004. *O cosmopolitismo do pobre*: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG.

SANTOS, Joel Rufino dos. 2004. *Épuras do Social – como podem os intelectuais trabalhar para os pobres*. São Paulo: Global.

SANTOS, Milton. 2005. *Por uma outra globalização*. Rio de Janeiro: Record.

SENNETT, Richard. 1993. *O declínio do homem público*. São Paulo: Cia. das Letras.

SEVCENKO, Nicolau. 1999. *Literatura como missão*: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. Ed. Brasiliense, São Paulo.

SHUSTERMAN, David. 1998. *Vivendo a arte*: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34.

SILVA, Gerardo. S/D. *Vivir y dejar morir en Rio de Janeiro*: violencia, trafico y favelas. Mimeografado.

SILVA, Jaílson de Souza e. 2005. *Favela*: alegria e dor na cidade. Rio de Janeiro: Editora Senac-Rio; X-Brasil.

_____. S/D. *Um espaço em busca de seu lugar: as favelas para além dos estereótipos*. In http://www.iets.org.br/biblioteca/Um_espaco_em_busca_de_seu_lugar.PDF.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. 1994. *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração.

SODRÉ, Muniz. 1999. *Claros e escuros: identidades, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes.

_____. 2006. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.

SOVIK, Liv. *Por que tenho razão: branquitude, Estudos Culturais e a vontade de verdade acadêmica*. In *Contemporânea* – Vol. 3, N° 2. Julho/Dezembro de 2005.

TINHORÃO, José Ramos. 1998. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34.

TOLEDO, José Roberto de. 2002. *Anel de desigualdade cerca centro rico de São Paulo*. In *Jornal Folha de São Paulo Online*: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u48577.shtml>. 01 de abril de 2002.

VALLADARES, Lícia do Prado. 2005. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV.

_____; MEDEIROS, Lídia. 2003. *Pensando as favelas do Rio de Janeiro, 1906 – 2000: uma bibliografia analítica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ: URBANDATA.

VAZ, Paulo; CAVALCANTI, Mariana; SÁ-CARVALHO, Carolina; OLIVEIRA, Luciana Julião de. *Pobreza e risco: a imagem da favela no noticiário de crime*. *Mimeo*.

VIANNA, Hermano. *Texto publicado pela TV Globo como anúncio em vários jornais brasileiros*, no dia 08/04/2006, data da estréia do programa Central da Periferia.

VIANNA, Hermano. 1996. *O funk como símbolo da violência carioca*. In VELHO, Gilberto e ALVITO, Marcos. (Orgs.) *Cidadania e violência*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV.

_____. 1995 *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor : Editora UFRJ.

_____. 1997. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

VIANNA, Luiz Fernando. 2004. *Geografia carioca do samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

WOOD, Michael. *London Review of Books*, 12/3/2009. In http://www.lrb.co.uk/v31/n05/wood01_.html. (Em inglês no original).

YÚDICE, George. 2004. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos (Orgs.). 2004. *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV Editora.

SITES CONSULTADOS

<http://letras.terra.com.br>

<http://www.afroreggae.org>

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

<http://www.bairroescola.novaiguacu.rj.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=home>.

http://www.cultura.gov.br/cultura_viva/

In <http://www.dhnet.org.br/direitos/sip/onu/doc/teera.htm>.

<http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=2136>.

<http://www.webdeleuze.com>

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Gentrificação](http://pt.wikipedia.org/wiki/Gentrifica%C3%A7%C3%A3o)

http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=1233&id_pagina=1

http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=1233&id_pagina=1

<http://www.novaiguacu.rj.gov.br/>

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

<http://www2.uol.com.br/fernandaabreu/abreugrafia2.htm>

<http://www.estadao.com.br/arquivoweb/cidades,rapper-mv-bill-lanca-livro-sobre-traffic-na-daslu,2006-04-06,26457,0.htm>

In http://www.agencia.ecclesia.pt/catolicopedia/artigo.asp?id_entrada=1505

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. 2008. *Síntese de Indicadores Sociais* –, in http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticiavisualiza.php?id_noticia=1233&id_pagina=1

ANEXO I

Manifesto do MOVIMENTO FUNK É CULTURA

O funk é hoje uma das maiores manifestações culturais de massa do nosso país e está diretamente relacionado aos estilos de vida e experiências da juventude de periferias e favelas. Para esta, além de diversão, o funk é também perspectiva de vida, pois assegura empregos direta e indiretamente, assim como o sonho de se ter um trabalho significativo e prazeroso. Além disso, o funk promove algo raro em nossa sociedade atualmente que é a aproximação entre classes sociais diferentes, entre asfalto e favela, estabelecendo vínculos culturais muito importantes, sobretudo em tempos de criminalização da pobreza.

No entanto, apesar da indústria do funk movimentar grandes cifras e atingir milhões de pessoas, seus artistas e trabalhadores passam por uma série de dificuldades para reivindicarem seus direitos, são superexplorados, submetidos a contratos abusivos e, muitas vezes, roubados. O mais grave é que, sob o comando monopolizado de poucos empresários, a indústria funkeira tem uma dinâmica que suprime a diversidade das composições, estabelecendo uma espécie de censura no que diz respeito aos temas das músicas. Assim, no lugar da crítica social, a mesmice da chamada “putaria”, letras que têm como temática quase exclusiva a pornografia. Essa espécie de censura velada também vem de fora do movimento, com leis que criminalizam os bailes e impedimentos de realização de shows por ordens judiciais ou por vontade dos donos das casas de espetáculos.

A despeito disso, MCs e Djs continuam a compor a poesia da favela. Uma produção ampla e diversificada que hoje, por não ter espaço na grande mídia e nem nos bailes, vê seu potencial como meio de comunicação popular muito reduzido. Para transformar essa realidade, é necessário que os profissionais do funk organizem uma associação que lute por seus direitos e também construa alternativas para a produção e difusão das músicas, contribuindo para sua profissionalização. Bailes comunitários em espaços diversos e mesmo nas ruas, redes de rádios e TVs comunitárias com programas voltados para o funk, produção e distribuição alternativa de CDs e DVDs dos artistas, concursos de rap são algumas das iniciativas que os profissionais do funk, fortalecidos e unidos, podem realizar. Com isso, será possível ampliar a diversidade da produção musical funkeira, fornecer alternativas para quem quiser entrar no mercado, além de assessoria jurídica e de imprensa, importantes para proteger os direitos e a imagem dos funkeiros.

O primeiro passo nesse processo é a união de todos, funkeiros e apoiadores, pela aprovação de uma lei federal que defina o funk como movimento cultural e musical de caráter popular. Reivindicar politicamente o funk como cultura nos fortalecerá enquanto coletivo para combatermos a estigmatização que sofremos e o poder arbitrário que, pela força do dinheiro ou da lei, busca silenciar a nossa voz.

ANEXO II

PROJETO DE LEI Nº 1671/2008

DEFINE O FUNK COMO MOVIMENTO CULTURAL E MUSICAL DE CARÁTER POPULAR.

Autor(es): Deputado MARCELO FREIXO, WAGNER MONTES

A ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO RESOLVE:

Art. 1º - Fica definido que o *funk* é um movimento cultural e musical de caráter popular.

Art. 2º - Compete ao poder público assegurar a esse movimento a realização de suas manifestações próprias, como festas, bailes, reuniões, sem quaisquer regras discriminatórias e nem diferentes das que regem outras manifestações da mesma natureza, como, por exemplo, o samba.

Art.3º - Determina que os assuntos relativos a esse movimento cultural sejam, prioritariamente, da competência de secretarias ou outros órgãos ligados à cultura.

Art. 4º - Fica proibido qualquer tipo de discriminação ou preconceito, seja de natureza social, racial , cultural ou administrativa contra o movimento *funk* ou seus integrantes.

Art.5º - Os artistas do *funk* são agentes da cultura popular, e como tal, devem ter seus direitos respeitados.

Art. 6º - Compete ao poder público garantir as condições para que a diversidade da produção musical funkeira possua veículos de expressão. Através de incentivos públicos, disponibilização de espaços para apresentações, bem como a promoção da conscientização de seus direitos, de modo a minimizar o monopólio e a cartelização que hoje caracterizam a produção e sua veiculação.

Plenário Barbosa Lima Sobrinho, 05 de agosto de 2008

Deputado MARCELO FREIXO

JUSTIFICATIVA

O *funk* é hoje uma das maiores manifestações culturais de massa do nosso país e está diretamente relacionado aos estilos de vida e experiências da juventude de periferias e favelas.

Para esta, além de diversão, o *funk* é também perspectiva de vida, pois assegura empregos direta e indiretamente, assim como o sonho de se ter um trabalho significativo e prazeroso. Além disso, o *funk* promove algo raro em nossa sociedade atualmente que é a aproximação entre classes sociais diferentes, entre asfalto e favela, estabelecendo vínculos culturais muito importantes, sobretudo em tempos de criminalização da pobreza.

No entanto, apesar da indústria do *funk* movimentar grandes cifras e atingir milhões de pessoas, seus artistas e trabalhadores passam por uma série de dificuldades para reivindicarem seus direitos, são superexplorados, submetidos a contratos abusivos e, muitas vezes, roubados. O mais grave é que, sob o comando monopolizado de poucos empresários, a indústria *funkeira* tem uma dinâmica que suprime a diversidade das composições, estabelecendo uma espécie de censura no que diz respeito aos temas das músicas. Assim, no lugar da crítica social, marca-se pela mesmice das letras que têm como temática quase exclusiva a pornografia. Essa espécie de censura velada também vem de fora do movimento, com leis que criminalizam os bailes e impedimentos de realização de shows por ordens judiciais ou por vontade dos donos das casas de espetáculos.

A despeito disso, MCs e Djs continuam a compor a poesia da favela. Uma produção ampla e diversificada que hoje, por não ter espaço na grande mídia e nem nos bailes, vê seu potencial como meio de comunicação popular muito reduzido.

Para transformar essa realidade, é necessário que seja garantido por lei que o *funk* é um movimento musical e cultural, o que pode contribuir para sua profissionalização. Com isso, será possível ampliar a diversidade da produção musical funkeira, fornecer alternativas para quem quiser entrar no mercado e proteger os direitos e a imagem dos funkeiros. Definido como cultura popular, o movimento *funk* será fortalecido no combate ao preconceito e à discriminação que em geral atingem as manifestações culturais da juventude pobre, protegendo-o de arbitrariedades que definem essas manifestações como caso de polícia, de segurança pública e não como assunto cultural.

DEPUTADO MARCELO FREIXO
DEPUTADO WAGNER MONTES

SUBSTITUTIVO

DEFINE O FUNK COMO MOVIMENTO CULTURAL E MUSICAL DE CARÁTER POPULAR.

A ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

RESOLVE:

Art. 1º - Fica definido que o funk é um movimento cultural e musical de caráter popular.

Parágrafo Único - Não se enquadram na regra prevista neste artigo conteúdos que façam apologia ao crime.

Art. 2º - Compete ao poder público assegurar a esse movimento a realização de suas manifestações próprias, como festas, bailes, reuniões, sem quaisquer regras discriminatórias e nem diferentes das que regem outras manifestações da mesma natureza.

Art. 3º - Os assuntos relativos ao funk deverão, prioritariamente, ser tratados pelos órgãos do Estado relacionados à cultura.

Art. 4º - Fica proibido qualquer tipo de discriminação ou preconceito, seja de natureza social, racial, cultural ou administrativa contra o movimento funk ou seus integrantes.

Art. 5º - Os artistas do funk são agentes da cultura popular, e, como tal, devem ter seus direitos respeitados.

Art. 6º - Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Plenário Barbosa Lima Sobrinho, em 01 de setembro de 2009.

DEPUTADO PAULO MELO, Relator

ANEXO III

PROJETO DE LEI Nº 1983/2009

REVOGA A LEI Nº 5265 DE 18 DE JUNHO DE 2008, QUE DISPÕE SOBRE A REGULAMENTAÇÃO PARA A REALIZAÇÃO DE EVENTOS DE MÚSICA ELETRÔNICA (FESTAS RAVES), BAILES DO TIPO FUNK, E DÁ OUTRAS PROVIDÊNCIAS.

Autor(es): Deputado MARCELO FREIXO, PAULO MELO

A ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

RESOLVE:

Art. 1.º - Fica revogada a Lei n.º 5265, de 18 de junho de 2008.

Art. 2.º - Esta Lei entrará em vigor, na data da sua publicação, sendo mantida a revogação da Lei n.º 3.410, de 29 de maio de 2000.

Plenário Barbosa Lima Sobrinho, em 03 de fevereiro de 2008.

DEPUTADO MARCELO FREIXO

DEPUTADO PAULO MELO

JUSTIFICATIVA

Nas últimas décadas, o funk carioca tem se destacado no cenário musical brasileiro. O ritmo criado nas favelas do Rio de Janeiro ganhou projeção, conquistando espaço na mídia e atingindo expressiva vendagem na indústria fonográfica, inclusive em outros países. Artistas de outros gêneros musicais aderiram ao Movimento Funk, entendendo o surgimento do ritmo como consequência da realidade popular carioca, com influências da cultura nordestina, afro-brasileira, do samba, bem como de batidas e montagens provenientes do exterior.

Contraditoriamente, em um processo parecido com o sofrido pelo samba e pela capoeira, o funk passou a ser reprimido tão logo o gênero começou a ficar conhecido. Este processo marcou as letras produzidas pelos MC's e estimulou a criação da APAFunk, uma organização que congrega profissionais da área, em torno de lemas como "Liberdade para todos nós, DJ!". Neste contexto, a aprovação da lei 5265/08 pela ALERJ, representou um retrocesso, reforçando a tendência histórica de criminalização da cultura popular.

O mencionado dispositivo legal criou uma série de exigências para a realização de "bailes do tipo funk" e "festas rave". Notamos, já neste ponto, um grave equívoco, na medida em que são desconsideradas particularidades de ambos os tipos de evento, de realidades

culturais e econômicas tão díspares. Ademais, também não se define o que seriam “bailes do tipo funk” e “festas rave”. Ora, enquanto o funk é um gênero musical bem definido, a “rave” é propriamente um evento. Na prática, as autoridades de segurança pública têm interpretado de maneira completamente extensiva a categoria “bailes do tipo funk”, considerando como tais qualquer evento que execute música identificadas com o gênero. Portanto, a lei questionada acaba por reprimir diretamente um movimento da cultura popular, aumentando o poder discricionário da autoridade de segurança pública, o que tem levado autoridades a enquadrarem na lei quaisquer eventos que executem o ritmo, ainda que não predominantemente. Por isso, atualmente a simples execução do funk tem gerado conflitos com o Poder Público.

Cabe ainda ressaltar que o legislador justificou a necessidade de regulamentação para a realização dos citados eventos por uma suposta vinculação dos mesmos ao consumo de drogas. No entanto, não se pode presumir que o conteúdo de uma manifestação cultural popular, do porte do funk, esteja associado ao uso de psicoativos. Prova disso é que inúmeros artistas aderiram ao Movimento Funk e mesmo campanhas publicitárias governamentais têm utilizado o ritmo para sensibilizar a juventude. Na verdade, o problema das drogas perpassa todas as relações da sociedade, não confinando-se, de maneira alguma, às manifestações culturais. Não será cerceando a espontaneidade característica da vida cotidiana, de maneira localizada e indireta, que se protegerá a juventude dos riscos de um problema de dimensões internacionais e de enorme complexidade.

Por último, destaca-se a flagrante inconstitucionalidade da lei 5265/08. A Constituição Federal garante, em seu artigo 215, o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, estipulando como dever do Estado brasileiro a democratização, valorização, promoção e difusão da cultura popular, especialmente em relação aos bens culturais portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, conforme artigo 216. No mesmo sentido, o artigo 5º, em seus incisos IX e XIII, resguarda a liberdade de manifestação artística e liberdade de exercício profissional, independente de censura ou licença. Cabe ainda ressaltar que a Carta Constitucional consagra dentre os direitos sociais, o direito ao trabalho, que tem sido sistematicamente violado ao submeter-se a rigores demasiados produtores culturais, DJ's e MC's, o que, concretamente, têm inviabilizado suas liberdades profissionais.

Em suma, a lei oferece tratamento discriminatório ao funk, pois esvazia seu significado social, conferindo-lhe obrigações excessivas, como se fosse um grande empreendimento ligado ao crime. Além disso, tem dificultado o exercício de direitos constitucionais fundamentais, como o livre exercício profissional, manifestação cultural e acesso à cultura. A revogação desta lei se faz urgente para a viabilização desta cultura propiciadora de lazer e integração da juventude carioca.

DEPUTADO MARCELO FREIXO

DEPUTADO PAULO MELO

Legislação Citada

LEI Nº 5265, DE 18 DE JUNHO DE 2008.

DISPÕE SOBRE A REGULAMENTAÇÃO PARA A REALIZAÇÃO DE EVENTOS DE MÚSICA ELETRÔNICA (FESTAS RAVES), BAILES DO TIPO FUNK, E DÁ OUTRAS PROVIDÊNCIAS.

O GOVERNADOR DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, em exercício

Faço saber que a Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º A realização de eventos de música eletrônica, conhecidos como festas raves e de bailes do tipo funk, obedecerá ao disposto nesta Lei.

Art. 2º Poderão realizar os eventos de que trata esta Lei pessoas jurídicas ou físicas que explorem estabelecimentos comercial ou particular.

Parágrafo único. Na hipótese de pessoa jurídica será considerado responsável pelo evento seu presidente, diretor ou gerente.

Art. 3º Os interessados em realizar os eventos de que trata esta Lei deverão solicitar a respectiva autorização à Secretaria de Estado de Segurança – SESEG, com antecedência mínima de 30 (trinta) dias úteis, mediante a apresentação dos seguintes documentos:

I - Em se tratando de pessoa jurídica:

- a)** contrato social e suas alterações;
- b)** CNPJ emitido pela Receita Federal;
- c)** comprovante de tratamento acústico na hipótese de o evento ser realizado em ambiente fechado;
- d)** anotação de responsabilidade técnica - ART das instalações de infra-estrutura do evento, expedido pela autoridade municipal local;
- e)** contrato da empresa de segurança autorizada a funcionar pela Polícia Federal, encarregada pela segurança interna do evento;
- f)** comprovante de instalação de detectores de metal, câmeras e dispositivos de gravação de imagens;
- g)** comprovante de previsão de atendimento médico de emergência, com, no mínimo, um médico socorrista, um enfermeiro e um técnico de enfermagem;
- h)** nada a opor da Delegacia Policial, do Batalhão da Polícia Militar, do Corpo de Bombeiros, todos da área do evento, e do Juizado de Menores da respectiva Comarca.

II - Em se tratando de pessoa física:

- a)** cópia da carteira de identidade;
- b)** cópia do CPF;
- c)** os documentos elencados no inciso anterior entre as alíneas "c" e "h".

Parágrafo único - O pedido de autorização para a realização do evento deverá informar:

I - expectativa de público;

II- em caso de venda de ingressos o número colocado à disposição;

III - nome do responsável pelo evento;

IV - área para estacionamento, de maneira a não atrapalhar o trânsito das vias públicas, bem como a sua capacidade;

V - previsão de horário de início e término;

Art. 4º - A autoridade responsável pela concessão da autorização poderá limitar o horário de duração do evento, que não excederá a 12 (doze) horas, de forma a não perturbar o sossego público, podendo ser revisto a pedido do interessado ou para a preservação da ordem pública.

Parágrafo único. Na autorização deverá constar, obrigatoriamente, o horário de início e término do evento.

Art. 5º - O local de realização do evento deverá dispor de banheiros para o público presente, na proporção de um banheiro masculino e um feminino para cada grupo de cinquenta participantes, podendo ser utilizados banheiros químicos.

Art. 6º Será obrigatória a instalação de câmeras de filmagem e a gravação das imagens do evento, devendo o vídeo permanecer à disposição da autoridade policial por seis meses após o evento.

Parágrafo único. O local de entrada onde serão realizadas as revistas dos frequentadores deverá ter cobertura das câmeras de filmagens, devendo ser devidamente iluminado.

Art. 7º - A regulamentação da presente Lei disporá sobre o órgão da Secretaria de Estado de Segurança - SESEG responsável pela fiscalização e autuação nos casos de descumprimento dos preceitos desta Lei.

Parágrafo único. O órgão de fiscalização velará pelo cumprimento do disposto nesta Lei e adotará as providências necessárias para inibir a prática de qualquer infração penal durante a realização do evento.

Art. 8º - O descumprimento do disposto nesta Lei sujeitará o infrator às seguintes penalidades, sem prejuízo das sanções cíveis e penais cabíveis:

I - suspensão do evento;

II - interdição do local do evento;

III - multa no valor de 5.000 (cinco mil) UFIRs.

Parágrafo único. As penalidades previstas neste artigo poderão ser aplicadas cumulativamente, de acordo com a natureza e gravidade da infração.

Art. 9º Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário, em especial a [Lei nº 3.410, de 29 de maio de 2000](#).

Rio de Janeiro, 18 de junho de 2008.

LUIZ FERNANDO DE SOUZA
Governador em exercício

LEI Nº 3410, DE 29 DE MAIO DE 2000

DISPÕE SOBRE A REALIZAÇÃO DE BAILES TIPO FUNK NO TERRITÓRIO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO E DÁ OUTRAS PROVIDÊNCIAS

A ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

D E C R E T A :

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.

Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, em 29 de maio de 2000

DEPUTADO SÉRGIO CABRAL

Presidente