

Associação de Profissionais e Amigos do Funk: Protesto Político e Funk-Resgate

Association of funk professionals and friends: political protest and funk-rescue in Rio de Janeiro's Chamber of Deputies

Luciane Soares da Silva

Doutora em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro; professora Associada da Universidade do Norte Fluminense Darcy Ribeiro; pesquisadora do Núcleo de Estudos da Exclusão e da Violência (NEEV-UEBF).

Resumo

As tensões entre cultura e ordem urbana se acirraram com a proibição da realização de bailes funk na cidade do Rio de Janeiro. Em 2009, um grupo de compositores de letras, mestres de cerimônias, intelectuais e movimentos sociais se reuniram em torno de uma pauta que reivindicava o retorno dos bailes. Este artigo apresentará o processo de constituição deste grupo de artistas. A partir de um repertório de ações políticas pouco convencionais, como rodas de funk em espaços públicos, estes artistas têm pautado importantes discussões sobre o direito à cidade. A partir de entrevistas, análise documental e uma etnografia, este artigo retoma os principais movimentos de constituição da Apafunk (Associação de Profissionais e Amigos do Funk) entre 2009 e 2011, objetivando problematizar o protesto político e o repertório de ação coletiva empregado na descriminalização de um dos movimentos culturais mais relevantes no cenário urbano contemporâneo: o funk carioca.

Palavras-chave: protesto político, cultura, ordem urbana, mobilização.

INTRODUÇÃO

*“Eu só imploro a igualdade pra viver doutor,
no meu Brasil, que o negro construiu”.*
MC Júnior e MC Leonardo, Rap da Igualdade

Este artigo tem como tema a organização da Associação de Profissionais e Amigos do Funk – Apafunk. A partir da bandeira de que “o funk é cultura” este coletivo, criado em 2008,¹ teve acolhimento por deputados da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro e conseguiu de forma exitosa levar uma pauta reivindicativa que exigia a revogação da Lei 5.265,² de autoria do deputado Álvaro Lins. Esta lei obrigava os realizadores de bailes funk e festas rave a solicitar permissão à Secretaria de Estado de Segurança, informando a expectativa de público, número de ingressos colocados à venda, bem como hora de início e finalização dos bailes. Em relação aos bailes funk, estas exigências dificultavam sua realização, principalmente por pequenas equipes, com menos estrutura para corresponder às exigências legais instituídas.

O principal argumento a ser desenvolvido neste artigo, propõe pensar a cultura como um recurso³ (YUDICE, 2006) empregado no questionamento da mercantilização de uma manifestação cultural de comunidades periféricas. Ao ocupar o espaço público com as rodas de funk, a Apafunk produziu não só uma inovação das formas possíveis de ação coletiva, mas, também colocou em pauta a cultura a partir das margens, criticando ao mesmo tempo o Estado e as equipes de som. O Estado, por proibir os bailes, e as grandes equipes, pela forma de apropriação do funk (quanto aos temas atuais e relações de trabalho).

¹ Para mais informações sobre a criação da Apafunk, ler: LAIGNIER, Pablo. Rodas de Funk, remixando música e política com alegria. Trabalho apresentado no XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2012.

² A íntegra da sessão da Alerj está disponível em <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/contlei.nsf/69d90307244602bb032567e800668618/ede57aa198e6e98d8325746d00606539?OpenDocument>. Acesso em 06/10/2013.

³ A cultura assume um lugar central na globalização, como um recurso, ela conteria elementos importantes para os agenciamentos da sociedade civil. A performance de grupos e comunidades torna-se importante para produção de discursos e mesmo para geração de renda local a partir da criação de bens associados a um tipo de consumo “cidadão”. Neste sentido, pensar cultura como recurso é pensar também a capacidade destes grupos de afirmação identitária frente às agências globais.

Para compreensão do processo de constituição da Apafunk, será adotado o conceito de repertório (TILLY, 1976) como um conjunto de formas de ação. A ação da Apafunk poderia ser classificada como fazendo uso de um repertório de tipo flexível (em oposição ao rígido, típico das autoridades), como uma alternativa para grupos fora das instituições políticas. Dentro da temática relacionada às formas de ação coletiva, a Apafunk seria um exemplo instigante para o campo de estudos atuais reunidos sob o grande tema do confronto político, que abarca também os movimentos sociais e revoluções.⁴ O confronto político tem início quando, de forma coletiva, as pessoas fazem reivindicações a outras pessoas cujos interesses seriam afetados se elas fossem atendidas (MCADAM, TARROW, TILLY, 2009). As reivindicações vão desde súplicas humildes até ataques brutais, passando por petições, reivindicações através de palavras de ordem e manifestos revolucionários. O confronto, portanto, depende da mobilização, da criação de meios e de capacidades para a interação coletiva (idem, p.12).

No momento em que a Apafunk passou a realizar suas atividades públicas, o cenário musical carioca estava saturado de uma musicalidade funk, adjetivada com termos tais como “pornográfico” e “proibido”. As grandes equipes de som têm vinculado nos últimos 10 anos estas temáticas tanto nas festas (onde alguns temostocam na madrugada) como nas rádios, nas quais donos de equipes têm seus programas diários, como é o caso do Dj Marlboro. A partir das entrevistas e do acompanhamento do trabalho destes MCs, foi possível compreender que seus objetivos passavam não só pela negociação das condições e trabalho dos artistas, mas pelo retorno às temáticas que deram início ao funk nacional na década de 1990.

Na reconstituição da trajetória de ação da Apafunk foram adotadas como técnicas de pesquisa: entrevistas, análise de documentos e etnografia de uma audiência na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, em agosto de 2009. Além de documentos publicados em jornais, revistas e blogs, serão apresentadas entrevistas com participantes da associação.

⁴ No mapa do confronto político apresentado pelos autores, o tema do artigo entraria em uma subdivisão relacionada a “conflitos e violência em si: banditismo, crime, policiamento e repressão; violência, política e outras; ação coletiva e confronto em geral” (MCADAM, TARROW, TILLY, 2009).

Neste artigo, a cultura será pensada como recurso (YÚDICE, 2006), considerando a centralidade dos bens culturais nas construções identitárias (principalmente ligadas à juventude), a partir do consumo de formas de arte e entretenimento. O fato é que a propriedade intelectual assume centralidade no processo de geração de recursos, tanto para indivíduos como para grupos ou comunidades reunidas para formulação de uma ação cultural local que as beneficie. Ao contrário da formatação mercantil constituída a partir das grandes rádios, festas e toda receita gerada a partir da subindústria do funk, a proposta da Apafunk ancora-se na democratização dos espaços de cultura e na partilha das experiências musicais.

Abordar o fenômeno funk na contemporaneidade não constitui uma tarefa fácil, e para os objetivos aqui elencados, a principal hipótese sobre o cenário atual é que o funk constitui-se objeto de disputa na cidade do Rio de Janeiro. Esta disputa opõe não apenas as forças da ordem (Secretaria de Estado e Segurança) aos profissionais do mundo funk, mas também instaura importantes demarcações entre os funkeiros. Estas demarcações são observáveis a partir de discursos críticos às atuais equipes de som, ao conteúdo considerado “apelativo” e às tentativas de resgate das letras que marcaram uma época, evocando o baile como espaço de lazer e seus frequentadores enquanto trabalhadores dignos (em oposição ao estigma que os associava a práticas criminosas, como em relação ao tráfico local em favelas).

Na primeira sessão será apresentado o cenário musical nacional, a partir de suas mudanças na década de 1990, além de algumas reflexões sobre as dificuldades em pesquisar (e conceituar) o funk carioca. Importante ressaltar que a forma de divulgação destas letras seguiu, mesmo que parcialmente, um caminho alternativo à grande indústria cultural. A segunda parte do artigo apresenta a Apafunk a partir de seus primeiros atos públicos (as rodas de funk) até a revogação da Lei Álvaro Lins, a partir da plenária na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro. Na conclusão, são recuperados os pontos essenciais para a compreensão do quadro geral do artigo: as inovações tecnológicas que possibilitam uma ampliação do universo musical funk no Brasil a partir de 1990, as inovações apresentadas pela Apafunk em sua forma de ação cole-

tiva e a relevância desta discussão para pensar a cidade e a democratização do acesso aos bens culturais a partir dos territórios de favela.

Funk carioca, territórios urbanos e disputas locais

Um hipotético professor de 60 anos, andando pela Avenida Presidente Vargas, Rio de Janeiro, nos anos de governo de Fernando Henrique Cardoso, escuta, nas proximidades da Uruguaiana, o refrão “*se eles lá não fazem nada, faremos tudo daqui*”. Ao voltar-se para procurar a origem do som, avista uma banca de venda de material fonográfico com títulos de “funk nacional”. Curioso, tenta localizar o sujeito histórico: quem são “eles”? Resolve seguir um pouco mais o mosaico de lojas, e na sequência escuta “*não me bate doutor, porque eu sou de batalha, acho que o senhor está cometendo uma falha*”. Resolve comprar alguns dos títulos, aparentemente com capas feitas em casa, sem nomes de grandes gravadoras como Som Livre, com rostos desconhecidos. Era possível apenas entender que eram de lugares como a Rocinha ou Cidade de Deus. A música urbana, compreendeu, havia mudado. A cidade não era a mesma e o som traduzia esta mudança.

No cenário musical (rap, mangubeat, funk) que se afirma nas principais cidades brasileiras a partir da década de 1990, há um importante deslocamento em relação ao conteúdo das letras e àqueles que usam os palcos para interpretá-las.⁵Entre alguns dos principais representantes, podemos citar Chico Science⁶ (Nação Zumbi), Mano Brown (Racionais), Mc Leonardo (e seu irmão Júnior), que têm em comum o fato de interpretarem suas músicas a partir de um lugar distinto dos representantes da música popular da época dos festivais. Falam à geração pós-Constituição de 1988, da desigualdade social, do racismo e da violência policial. No caso do mangu, vemos a criação de uma nova linguagem a partir da mistura inovadora entre tradição e alta tecnologia

⁵ Em sua maioria, quem ocupa estes palcos não possui uma formação artística (domínio da execução de violão, leitura de pauta).

⁶ Segundo Tesser (2007, p.73), Chico Science e Nação Zumbi, juntamente com os outros grupos que fazem o movimento, representam um fenômeno novo dentro de produção musical brasileira, pois contrariamente à indústria cultural e à indústria de massa vigente, ao invés de destruírem as culturas periféricas e populares, vão criar um espaço de inclusão inesperado das produções marginais.

(SANDRONI, 2009, p. 63). No caso dos Racionais,⁷ as letras produzem catarses coletivas e execuções agonísticas nas quais o vocalista expressa o ódio de classe, raça e ódio em relação à polícia. Estas apresentações levam multidões a seguir a banda desde o seu surgimento. O fenômeno do rap paulista é uma das principais inovações do cenário musical pós-1990 e Racionais, o exemplo seguido por boa parte dos aficionados por rap.

É possível pensar o funk como expressão de uma forma rítmica na qual a percussão e o baixo desempenham um papel central se considerarmos as influências da música negra norte-americana (principalmente o jazz, o rhythm and blues e o soul) nos primeiros bailes realizados no Rio de Janeiro na década de 1970, na zona sul, por Big Boy e Ademir Lemos. A centralidade destes dois instrumentos na execução de acordes básicos, muitas vezes repetidos durante todo o tempo da música, proporciona uma experiência física intensa. Mas a esta definição que dá conta das propriedades propriamente “físicas” do som, devemos acrescentar algumas outras, resultado da junção entre música, raça, conjuntura política e corporalidade nos Estados Unidos dos anos 1960. O termo “funk/funky”, em seu processo de compartilhamento entre os primeiros músicos do estilo, era ao mesmo tempo um substantivo, uma forma pejorativa de acusação aos negros e um verbo que significava “apimentar” a execução da música (jazz) em sessões extras.

Sobre o funk carioca, duas observações ainda devem ser feitas: o circuito de consagração não depende exclusivamente da televisão⁸ ou indústria fo-

⁷ Ao ver as cenas de uma apresentação dos Racionais, é perceptível que a plateia demonstra estar em uma espécie de transe possível graças às batidas pesadas, sincopadas que geram uma ambiência “apocalíptica” na qual os relatos mostram o homem moderno sempre prestes a perder algo muito valioso, dentro de uma situação social que tenta sujeitá-lo continuamente. Estas letras geram forte adesão não só em favelas, mas em também em presídios. O termo “realidade” é aqui detalhado como oposição ao sonho gerado pelo capitalismo, de consumo, mulheres, carros. As letras são assim, um relato deste cotidiano. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IZXeh65y000>. Acesso em 06/10/2013.

⁸ Quando ocorre, a forma de acolhimento do funk pela TV não deixa de ser seletiva. O programa da Xuxa acolheu Marlboro, um personagem pioneiro, mas bastante polêmico como representante do funk atualmente. Como discotecário do programa, possibilitava à Rainha dos Baixinhos movimentar-se diante de uma plateia que ouvia hits internacionais (<https://www.youtube.com/watch?v=UdaV8JRikM0>), ou como base para suas próprias composições (<https://www.youtube.com/watch?v=gio2K4lxFe8>. Acesso em 06/10/2013). A base do funk serve a diversos usos comerciais, sem dúvida, incluídos. Da mesma forma, as trilhas sonoras de novelas. Um tipo de letra muito dançante, mas uma das possíveis vertentes do funk. Por último, a Furacão 2000, tinha em seu programa nos anos 1990 uma divulgação de letras que ainda são centrais para o funk carioca. Mas, atualmente, vincula apenas seus artistas, estando mais próxima de um negócio de entretenimento bastante racional.

nográfica, no esquema bastante conhecido de distribuição em lojas e propagandas entre uma programação e outra na grande mídia. A segunda diferença orienta este artigo e tem sido discutida exaustivamente por boa parte dos estudiosos do universo funk: o conflito entre o Estado e os produtores deste gênero musical. Alguns poderão lembrar rapidamente da perseguição ao samba,⁹ acreditando que o funk é a reedição desta perseguição. Mas há um elemento complicador para tal associação: o lugar da favela nas cidades e as representações sobre a relação entre criminalidade urbana e música funk. As pesquisas sobre aumento da criminalidade urbana (ADORNO, 2002, MISSE, 2006, ZALUAR, 1999) demonstram que não só aumentaram os crimes com emprego de arma de fogo, mas que os agentes preferenciais dos conflitos têm entre 13 e 25 anos. No Rio de Janeiro, os trabalhos de Misse sobre a acumulação social da violência possibilitam inferir que o padrão de criminalidade alterou-se desde a década de 1950, o tipo de armamento e as formas de enfrentamento entre a polícia e os agentes desviantes.

No Rio de Janeiro, a partir dos anos 1990, por ter se constituído em uma das principais formas de expressão das experiências de uma parcela significativa da juventude urbana, o funk tornou-se tema e ambiente de importantes disputas simbólicas (SILVA, 2009, p.28). Há uma discussão sobre classificações quanto ao estilo, considerado por alguns como “não música” em comparação ao samba, à bossa nova e à música popular brasileira. Há uma acusação por parte do Estado de que sua existência nas favelas associa-se ao tráfico e sua proibição é necessária para manutenção de ordem. Além disto, dentro do mundo funk existem diferenças importantes quanto a sua forma de reprodução. Este artigo foca especialmente a crítica feita por uma parte da geração que considera a erotização atual do funk um problema. E tenta na recuperação de letras do tempo dos Festivais de Rap, demonstrar os usos políticos possíveis do funk na cidade do Rio de Janeiro.

⁹ As discussões que associam a figura do malandro a do funkeiro deveriam levar em conta o acirramento das tensões urbanas, principalmente pelo incremento da ação do tráfico nas favelas cariocas. A associação entre o funk e o tráfico vem sendo apresentada pela grande mídia e pelo Estado, a partir das instituições de controle, notadamente a Secretaria de Segurança Pública. Em 2008, o então comandante geral da Polícia Militar, coronel Marcus Jardim teria declarado que “baile funk em favelas é reunião de vagabundos”. Com esta visão, sua pretensão era a proibição dos bailes como uma forma de combate à criminalidade.

A urbanização das grandes cidades, o acirramento de formas precárias de habitação, os enfrentamentos com a polícia e a festa como forma de resposta à segregação, são alguns dos elementos que colaboram no desenvolvimento do gênero tal qual o conhecemos no século XXI. Se é possível falar de um “espírito”, da ânima do mundo funk nos anos 2000, seria possível defini-lo como uma experiência urbana tecnológica fundada em ritmos africanos, uma atualização de tambores, associada à centralidade do corpo em espaços sociais como bailes e shows. Com o avanço das tecnologias de reprodução e o barateamento dos preços para aquisição destes equipamentos, o funk adquire uma característica singular no mundo da música: a possibilidade de recorte e recomposição das letras, formando um tipo de colagem na qual a noção de autoria torna-se objeto de problematização.

O funk tem entrada no Brasil a partir da década de 1970, através de bailes nos quais a sonoridade americana dominava o cenário. O trabalho pioneiro de Hermano Vianna focou um período em que nos bailes funk 100% das músicas eram estrangeiras. Além disto, demonstrou ser este universo até então pouco conhecido do “resto da cidade”, mas diversão de boa parte de juventude residente nos subúrbios, favelas e da Baixada Fluminense. À época, segundo sua pesquisa de campo, eram realizados cerca de 700 bailes por fim de semana no Grande Rio. Podemos inferir que este número mais que triplicou ao longo dos anos e, ao observar os valores movimentados pelos bailes, R\$ 174 milhões, segunda pesquisa da Fundação Getúlio Vargas,¹⁰ o funk cresceu em progressão geométrica nas últimas décadas. Mas se seu crescimento pode ser apontado como uma das mudanças em relação ao momento da pesquisa de Vianna, algumas características seguem inalteradas: os frequentadores, em sua maioria, são ainda os moradores de áreas menos nobres da cidade, não brancos e o estigma em relação a eles segue presente nas discussões sobre cultura urbana e música.

Entre as transformações no cenário atual, duas grandes mudanças merecem nota: o surgimento e domínio do tráfico nas áreas em que os bailes ocor-

¹⁰ Para mais informações ver pesquisa completa da FGV em http://cpdoc.fgv.br/fgvopiniao/pesquisaspublicas#id_3. Acesso em 05/10/2013.

rem. Mesmo vivendo atualmente o fenômeno das Unidades de Polícia Pacificadora - UPP, boa parte da discussão a partir dos anos 1990 fez a associação entre território de favela, tráfico e baile funk. A outra mudança, apresentada aqui como uma observação da pesquisa realizada em favelas cariocas,¹¹ é o crescimento de equipes de som (de forma monopolística), tendo como consequência uma significativa diminuição da diversidade antes existente. Também há uma concentração em performances eróticas, associadas facilmente como funk. Para aqueles que desconhecem este circuito, tornou-se natural associar funk, erotismo e favela. Em algumas entrevistas, os bailes seriam procurados como “espaços de liberação”, dentro da cidade e a favela, considerada um lugar muito “diferente” em relação às regras sociais do asfalto.

A circulação do material produzido segue ainda por vias alternativas, em parte, fora das grandes gravadoras (EMI, Universal, Sony, Warner). Os shows registrados pela equipe Furacão 2000 são vendidos em material feito pela própria empresa, em caminhões que abrem suas portas no mercado da Uruguaiana, centro do Rio de Janeiro, direto ao público, por não mais de R\$10,00 reais. Boa parte desse circuito composto por grupos, artistas solo ou trios, ocorre fora da televisão. O rádio é um dos principais veículos de mídia do mundo funk. Mas nada se compara ao uso da *web* como forma de divulgação.

O baile é o grande momento de teste: “pegar ou não” é parte de um processo de consagração que gera, às vezes com um único *hit*, sucesso imediato (embora geralmente efêmero) para estes artistas. A partir deste esquema, uma série de outros profissionais ligados direta ou indiretamente aos shows, garante seu sustento com a realização dos bailes. Uma infinidade de possibilidades está presente neste universo: de catadores de material reciclável a fornecedores de alimentos e bebidas nas comunidades, o baile é uma possibilidade de geração de renda ou acréscimo à renda mensal.

¹¹ Silva, Luciane Soares. Funk para além da festa: um estudo sobre disputas simbólicas e práticas culturais na cidade do Rio de Janeiro. Tese (doutorado). 2009. Programa de Sociologia e Antropologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2009..

Apafunk: Coletivo em construção e funk-resgate na Assembleia Legislativa

Subi as escadarias da Alerj em uma tarde ensolarada de terça-feira, abril de 2009, a procura do jovem que liderava um movimento e começava a ganhar visibilidade na cidade do Rio de Janeiro. Encontrei MC Leonardo no movimentado gabinete de Marcelo Freixo, deputado do Partido Socialismo e Liberdade, organizando entre telefonemas e conversas, a roda que seria feita na semana seguinte, na Central do Brasil. Leonardo,¹²extremamente articulado, explicou-me sua visão sobre o funk, a favela, a segurança e a necessidade de lutar pelos funkeiros que tinham um conteúdo a passar. Ele, como representante de um tempo no qual as letras de rap falavam de paz, do direito ao lazer e do cotidiano das favelas, demonstrava a cada momento, preocupação com a relação entre o funk atual, as grandes empresas, as pequenas equipes e o que estavam dizendo às novas gerações.

A ação do grupo visava não só rever a Lei 5.265, que proibia os bailes, mas ia além: explicitava a posição dos antigos funkeiros em relação ao momento atual. Algo que, para quem enxerga “o universo funk” sem os necessários filtros, poderia ser um desafio, pois questionava os principais donos de equipes de som, responsáveis pela maior parte do conteúdo conhecido atualmente sob a classificação “funk”. Muitos deles eram protagonistas de estudos pioneiros sobre o funk, em uma época na qual o ritmo era quase um “desconhecido” da cidade, restrito aos circuitos dos frequentadores de bailes.¹³ Fechamos este primeiro encontro falando de embolada, da Rocinha, do problema em viver o movimento que ali iniciava e tomava parte do seu tempo e ter de suportar as pressões para sustentar uma família. Ao lado de seu irmão Júnior, Leonardo ocupou a importante cena funk dos anos 1990, com Endereço dos Bailes e Rap das Armas, entre outras letras cantadas em coro nas apresentações de televisão. Mas agora, um homem, por volta de seus 37, precisava lidar outras situações. Família, trabalho, casa e a perseguição ao funk.

¹² Leonardo era o tipo-ideal de intelectual orgânico? Era impossível não lembrar o entusiasmo de McLaren (2000) quanto ao papel dos gangsta americanos, praticando na rua a política da afirmação identitária de grupo a partir de músicas violentas.

¹³ Entre os pioneiros destes estudos, importante citar a relação de amizade que se estabelece entre o DJ Marlboro e Hermano Vianna, durante seu campo de pesquisa para tese e posterior livro “O Mundo Funk Carioca”, referência obrigatória aos estudiosos do tema.

O movimento estava em seu início, mas era perceptível que seu porta-voz e presidente dispunha de estratégias discursivas persuasivas para levá-lo à frente. Além disto, foi definitiva a adesão de universidades, que cooperaram ativamente na organização das rodas e de debates sobre o tema da proibição dos bailes. Instaurava-se uma disputa simbólica, e ao mesmo tempo jurídica, sobre o rumo do universo funk na cidade do Rio de Janeiro. Simbólica porque pretendia demarcar a diferença entre o conteúdo compreendido como pornográfico, jurídica porque propunha a revisão da forma de trabalho dos funkeiros e a necessária conscientização sobre os direitos que tinham como trabalhadores de cultura.

As rodas de funk ocorreram em favelas e áreas públicas de grande circulação, como uma das principais rodas, na Central do Brasil, centro da cidade do Rio de Janeiro. Enquanto eventos públicos de apresentação da Apafunk, as rodas utilizaram-se de discursos críticos intercalados à execução de letras consideradas como “funk das antigas”.

A roda na Central do Brasil,¹⁴ em nove de abril de 2009, organizada pela Apafunk uniu um público bastante heterogêneo, com um traço em comum: em sua maioria, eram estes os “pobres urbanos” que frequentaram os bailes na década de 1990. A execução de letras extremamente conhecidas na década de 1990, por seus autores ou na voz das duplas que as haviam consagrado, produziu um efeito catártico nos transeuntes em seu horário de retorno para a casa. A movimentação de pessoas que utilizam a Central do Brasil para retornar a casa no fim da tarde costuma ser tensa. Localizada no centro do Rio de Janeiro, a Central recebe os trabalhadores que vêm não só do próprio centro, mas das zonas sul e norte a caminho de bairros mais distantes, na zona norte, zona oeste e Baixada Fluminense e outros municípios do Rio de Janeiro.

¹⁴ No vídeo é possível observar o público presente na Roda, em sua maioria não brancos, que entoava letras como “Rap do Silva” e “Rap da Felicidade” ambos podem ser assistidos em: <https://www.youtube.com/watch?v=9dFm6QTE4Xg>. Acesso em 06/10/2013. e https://www.youtube.com/watch?v=BE_3Gvf9ZPw&feature=endscreen&NR=1. Acesso em 06/10/2013.

O quadro era singular: vinte anos depois do Arrastão¹⁵ de 1992 (evento a partir do qual a classificação “funkeiro” passou a figurar no debate público), letras de funk antigo eram entoadas. Uma pequena multidão de trabalhadores de diferentes idades, mendigos, meninos de rua, jovens universitários, agitava-se ao redor dos cantores. E naquele momento era divulgado o conteúdo que seria levado à Assembleia Legislativa meses depois: fim da proibição aos bailes, respeito ao trabalho dos músicos, maior cuidado com o conteúdo das letras. Um dos cantores conclamou a plateia a repensar os efeitos das letras erotizadas sobre as crianças. Pai de uma menina de três anos, parecia preocupado com os refrãos de “vai novinha” naturalizados nas favelas. Era um “evento-resgate”, um formato aberto no qual as intervenções surgiam entre funkeiros conhecidos do tempo dos Festivais. Após uma execução catártica de “Rap da Felicidade” Leonardo dirigiu-se à plateia iniciando a apresentação das reivindicações da Associação:

“Tem gente que pensa assim, mas será que se a gente parar de falar em bunda, o funk vai tocar? Será que vai ter alguém que vai aceitar o funk? Essa é a nossa linguagem, ela existe, ela é potente. Quando a gente começou a fazer as rodas de funk, eu pensei assim, vai surgir MC de tudo quanto é lado, eu fui falar com o policial ali, para a gente poder fazer a roda, ele falou assim: pô cantei rap também, eu te conheço. Antigamente o jornalista vinha falar com a gente ele não sabia quem você era, o que você fazia, hoje em dia não, o jornalista vem te entrevistar, ele é funkeiro também, você chega no hospital, o médico é funkeiro, o funk formou muita gente, e opinião e vida. Eu tenho a 5ª série, conheço o Brasil todo, se não fosse o funk... (entoa um trecho) quem sabe hoje em dia eu seria do bicho! (fecha o trecho).” MC Leonardo termina a fala afirmando o quanto o funk colaborou para que andasse no caminho certo.

As apresentações focavam os temas de discriminação, do preconceito

¹⁵ Como sugere Vianna (1995, p.180), este fato, ocorrido em 18 de outubro de 1992, instaura um marco nas relações entre funk e a percepção da violência na cidade do Rio de Janeiro. Suas dúvidas sobre o que de fato ocorreu naquele dia possibilitam reconhecer, através deste caso, a constituição de representações sobre determinados tipos sociais. O uso das imagens aliado à construção de um texto cuja narrativa instaura um quadro de barbárie urbana, realiza mais que informa sobre o fato. Neste caso, o Jornal Nacional, como um veículo “autorizado” de produção de informação, cria uma versão, utilizando recursos que vão desde edição de imagens ao uso das competências dos seus âncoras para produzir o efeito de verdade, objetivo último dos canais midiáticos.

contra o frequentador de baile funk, e clamavam por paz e união, temas típicos da época dos festivais, onde surgiu boa parte destes cantores, hoje já com aproximadamente 40 anos. MC Beto do Batô, em sua apresentação entoou “*a gente pede a paz, amor e união, alô rapaziada, parem com a discriminação, por favor, vamos parar, de discriminar...*”. Mesmo em alguns momentos, a letra brincava com situações de época dos festivais e enfatizava o direito à diversão. MC Dolores relembrou este tempo ao cantar uma das mais conhecidas letras de rap dos anos 1990 “*qual a diferença entre o charme e o funk, um anda bonito, o outro elegante, eu sou funkeiro, ando de chapéu, cabelo enrolado, cordãozinho e anel, me visto no estilo internacional, Reebok, Nike, abalou geral... se ligue nos tecidos do funkeiro nacional, a moda Apafunk melhorou o meu astral*” A diferença ainda demarcava a forma de vestir dos adeptos do “charme”, cujos bailes atualmente, acontecem com maior frequência no bairro de Madureira, embora ocorram também o centro da cidade.¹⁶

Nos meses seguintes, outras rodas, em bairros e favelas da cidade seriam realizadas com o mesmo objetivo: divulgar a necessidade de retorno dos bailes, respeito ao trabalho do funkeiro, conteúdos menos erotizados e direito à circulação na cidade para as populações marginalizadas. Para compreender o êxito desta Associação, além do essencial apoio das Universidades, é possível supor que as rodas de funk foram o principal instrumento de comunicação deste grupo. A adesão de coletivos organizados¹⁷ em blogs e plataformas digitais colaborou para a amplificação do discurso da Apafunk entre a sociedade civil, principalmente com universitários já engajados em lutas por moradia urbana, direitos humanos, favela, contra a violência policial. Esta cooperação abriu espaço dentro das Universidades para que os MCs explicassem o que pretendiam, para que realizassem oficinas, rodas e processos de criação, que, ao envolverem estudantes de graduação e pós-graduação, transformaram a Associação em um movimento capaz de gerar adesões que transcendiam o espaço das favelas.

¹⁶ Sobre os bailes charme ver <http://bailecharmerj.wordpress.com/>, acessado em 06/10/2013.

¹⁷ Um exemplo da adesão ao trabalho da Associação de Profissionais e Amigos do Funk pode ser acessado neste link, <http://direitopraquem.blogspot.com.br/search/label/Funk%20%C3%A9%20Cultura>, acessado em 07/10/2013.

Em momentos públicos de protestos políticos, as Rodas de Funk fizeram parte da programação. Foi o caso de ato em maio de 2010, contra a construção dos muros em vias expressas na Favela da Maré. Em carceragens, universidades – de Santa Cruz, um bairro localizado a aproximadamente duas horas de trem do centro do Rio de Janeiro, até a favela do Cantagalo, na zona sul carioca – as rodas multiplicaram adesões. Foi neste movimento ascendente que se deu a ação política que possibilitou a Apafunk entrar na Alerj em um plenário com aproximadamente 600 pessoas. Parte desta plateia era formada por integrantes de outras lutas e movimentos sociais, mas grande parte era composta pela conhecida “massa funkeira”, jovens negros, moradores de favelas, Baixada, subúrbios da cidade que colocaram tênis para ter permissão de entrar na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro.¹⁸ Em outras situações públicas de reunião, um observador poderia pensar que se tratava da mesma turba urbana que foi exposta pelos principais canais de televisão em 1992. Mesma cor, mesma forma de andar, roupas e linguagem semelhante. Mas, uma segunda mirada proporcionaria outra compreensão. Como afirma Yúdice (1997, p. 44)

os funkeiros estão no centro do debate público sobre cultura. O arrastão ao menos os colocou no meio de um conflito que vem sendo travado sobre o espaço do pobre, seu acesso a bens e serviços de cidadãos e sua vulnerabilidade ao vigilantismo/vigilância e à violência do Estado, tão bem apontado no caso dos meninos de rua.

A relação destes jovens com o Estado, ao longo dos últimos 20 anos, o processo de estigmatização a que eram expostos e as constantes mortes em favelas foram essenciais na construção de um repertório de ações contra a injustiça que orientaria a ação o grupo no momento de entrada na Alerj.¹⁹ A eficácia instrumental de um repertório deriva basicamente de sua novidade, de sua habilidade de, temporariamente, pegar desprevenidos oponentes ou autorida-

¹⁸ Primeira sessão na Alerj <https://www.youtube.com/watch?v=q4pJru69guM>, acessado em 03 de maio de 2013.

¹⁹ A Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, antigo Congresso Nacional, localizada no Palácio Tiradentes, é um prédio em estilo eclético, localizado no centro da cidade, próximo da Praça XV.

des e de criar exemplos de desordem pública que são custosos aos interesses estabelecidos (MCADAM, TARROW, TILLY, 2009, p.25).

A Audiência contou com o *mea culpa* do deputado Paulo Mello (PMDB) que pediu desculpas publicamente pela aprovação da Lei 5.265 alegando que “se a casa estivesse lotada no dia da votação, como está hoje, esta lei nunca teria sido aprovada”. Era perceptível que um sentimento de euforia tomava a sessão à medida que as horas avançavam e, a cada fala, afirmava-se o erro em criminalizar os bailes e a necessidade de incorporar o funk ao cenário cultural da cidade. O uso do espaço da Alerj como palco final do protesto político não deixaria de ter um ritual de fechamento: em sua fala sobre o movimento da Apafunk, Leonardo fez uso da palavra. Subindo ao púlpito, definiu o caráter da ação política ao cantar “a capella” a letra “Tá tudo errado”, recebendo o aplauso de uma plateia que havia acompanhado as rodas desde a criação da Apafunk. Nesta letra, a situação da favela/comunidade é apresentada frente a ação do Estado e como as ações atuais não surtem o efeito desejado:

Comunidade que vive a vontade, com mais liberdade tem mais pra colher, pois alguns caminhos pra felicidade, são paz cultura e lazer, comunidade que vive acuada tomando porrada de todos os lados, fica mais longe da tal esperança, os menor vão crescendo tudo revoltado, não se combate crime organizado, mandando blindado pra beco e viela, pois só vai gerar mais ira naqueles que moram dentro da favela, sou favelado e exijo respeito, são só meus direitos que eu peço aqui, pé na porta sem mandato, tem que se condenado não pode existir. Está tudo errado, é até difícil explicar, mas do jeito que a coisa tá indo já passou da hora do bicho pegar, está tudo errado, difícil entender também, tem gente plantando o mal, querendo colher o bem. Mãe sem emprego, filho sem escola, é o ciclo que rola naquele lugar, são milhares de histórias, que no fim são as mesmas pode reparar, sinceramente não tenho a saída, de como devia tal ciclo parar, mas do jeito que estão nos tratando, só estão ajudando esse mal se alastrar. Morre polícia, morre vagabundo, e no mesmo segundo outro vem ocupar ,o lugar daquele que um dia se foi, pior que depois, geral deixa pra lá, agora amigo, o papo é contigo, só um aviso para finalizar: o futuro da favela, depende do fruto que tu for plantar.

A letra, ao lado de Rap da Felicidade,²⁰ Rap do Silva e Não me bate Doutor, são exemplos de como os moradores jovens perceberam a relação entre pobreza, favela, violência, polícia e mídia na cidade do Rio de Janeiro após eventos como o Arrastão de 1992. Ao escolher “Tá tudo Errado”, Leonardo apresentou uma síntese em rima do cotidiano vivido nestes territórios. Esta letra apresenta a situação “daquele lugar” onde “morre polícia, morre vagabundo”, em uma sucessão temporal na qual o esquecimento possibilita a reprodução de um quadro de violência. Ao final, Leonardo canta “o futuro da favela, depende do fruto que tu for plantar”, uma convocação aos moradores que poderia ser lida como um manifesto, com uma construção lógica bastante compreensível. Se lida desta forma, a letra apresenta os elementos necessários à ação: a situação não mais aceitável de violência, a banalização da morte, a rotina que não oferece um futuro digno, o tempo de um conflito mais aberto “já passou da hora do bicho pegar”, o problema do esquecimento dos mortos, e no final, como um manifesto de ação política, o futuro como resultado da ação daqueles que sofrem a situação compreendida como injusta.

A imprensa se fez presente na audiência, interessada na “cena” que era apresentada: deputados, músicos, secretários de Estado, antropólogos e funkzeiros discutindo o status do funk como patrimônio cultural da cidade e do país. Todos os discursos convergiam para o mesmo ponto: o direito aos bailes e a transformação do funk em movimento cultural.²¹ A síntese destes discursos pode ser apresentada a partir das declarações do deputado Marcelo Freixo que afirmava a necessidade de tirar o funk da pasta de Segurança Pública e enviá-lo para a pasta da Cultura. Assim como Freixo, a secretária de Educação do

²⁰ Trechos das letras, Rap da Felicidade “eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci, e poder me orgulhar, e ter a consciência que o pobre tem seu lugar”; Rap do Silva, “era só mais Silva que a estrela não guia, ele era funkzeiro mas era pai de família”; Não me Bate Doutor “ não me bate doutor porque eu sou de batalha, eu acho que o senhor tá cometendo uma falha”.

²¹ Ao final do evento, tentei cumprimentar MC Leonardo e percebi que o resultado da ação na Alerj foi exitoso, mas que, cercado de luzes, câmeras, televisões nas quais jamais havia obtido espaço, ele estava visivelmente produzindo falas sobre situações que mal haviam terminado. Tudo era tão novo para os profissionais e amigos do funk, mas já estariam no jornal noturno em um enquadramento que apresentaria os principais agentes do evento, o resultado, as posições, em uma edição de poucos minutos. Que eles não controlariam e serviria posteriormente como uma forma de “paz” entre Estado e funkzeiros, noticiada nos principais jornais da cidade. Talvez os parlamentares naquele momento, pudessem agir com mais serenidade, seu trabalho requer a relação com a mídia e por isto, tinham maior controle sobre sua relação com a produção de um discurso para o jornal da noite.

Estado, Teresa Porto, demonstrou crença na possibilidade do uso do funk como ferramenta pedagógica de aprendizado.²² Para parte dos participantes da Apafunk²³ havia um ineditismo no dia. Um ineditismo que teria seu ápice em 01 de setembro de 2009 com a revogação da Lei 5.265, uma roda de funk em frente a Alerj e o reconhecimento do funk como cultura (aprovação da lei que define o funk como manifestação cultural de caráter popular).

Também merece registro a presença de grandes empresários do funk, jamais presentes em rodas ou eventos anteriores. A quem observasse de fora, acreditaria na existência de uma unidade entre os funkeiros, mas a fala do presidente e idealizador da Associação, um dia após a vitória na Alerj, demarcaria que uma das principais bandeiras do coletivo era exatamente demarcar a diferença entre o que pretendiam fazer e o que era feito pelas grandes equipes de som atuais (Furacão 2000 e Big Mix):

É isso aí eu sou MC Leonardo, 34 anos, metade da minha vida dedicada a este movimento, que ontem teve seu apogeu, o dia mais importante nestes 40 anos de história do funk, aqui na Alerj, o Estado reconhece o funk agora como movimento cultural, uma cultura preta, pobre, favelada, semianalfabeta, mas que não deixa de ser cultura. A gente propaga, a gente produz, a gente compõe, a gente divulga, a gente compra, é um mercado que a gente mesmo faz, e a gente mesmo lucra, sem dinheiro público, sem ter nenhum tipo de ajuda, o baile funk se desenvolveu e emprega 10 mil pessoas, mas como todas as outras culturas do mundo, virou um produto, e produto vira mercado, vira mercadoria, a cultura vira mercadoria. Mercadoria da qual quanto mais vendida mas copiada, quanto mais copiada mas apelada fica. Então a apelação tomou conta do funk de uma tal maneira que ele deixou de comunicar com as coisas que acontecem dentro da favela, a opinião do favelado sobre os problemas políticos que ele sofre lá dentro da favela, e o funk passou a mostrar somente a diversão, a sensualidade. E a gente sabe que o funk é mais do que isto, e pra mostrar que o funk é mais do que isto a gente tem que buscar mídia e mídia não se busca batendo em porta de rádio, de televisão e de jornal, mídia se busca indo

²² Discurso da Secretária da Educação Teresa Porto, acessado em 05/05/2013, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fDJ31pTvy6o>.

²³ Neste momento, a visibilidade midiática da Apafunk, produzira um tipo peculiar mas conhecido de engajamento de última hora: até mesmo Ivo Meirelles, presidente da Mangueira à época, levou a bateria da Estação Primeira para o evento.

para a rua, foi assim que eu descobri com os movimentos sociais, entrando nos campos universitários, dialogando, debatendo, descobrindo com a juventude de vários partidos aí, como é que deve ser feito, aprendendo dentro de alguns mandatos parlamentares que abriram a porta pra gente. Fui para rua, ocupei espaços nas ruas, hoje faço trabalho dentro das carceragens, que faz com que o preso fale, porque... voz todo mundo tem, esse negócio de dar voz pro excluído, voz pro favelado, voz pro preso, a gente tem que dar ouvido. A gente tem um caso marcante que é o caso do Tim Lopes, hoje qualquer repórter que vai entrar na favela, ele tem que entrar depois da polícia, a polícia entra e depois a imprensa chega. Precisa ter alguém antes lá dentro para contar o que está acontecendo e este alguém é o próprio favelado e o favelado tem um veículo de comunicação potente que se comunica com todo o Brasil chamado funk, que também é criminalizado, como foi o samba como foi a capoeira. Só que o funk sofreu muito mais, eu digo que ele sofreu muito mais porque existe uma lei, existia uma lei proibindo os bailes, dificultando a realização deles. A gente derrubou ontem, derrubou esta tal de 5.265 e, além disto, agora somos agentes culturais do Rio de Janeiro. O que muda? Agora podemos exigir ser tratados como agente cultural e não mais como marginal.

Esta declaração, passados exatos cinco meses após a roda na Central do Brasil, colabora na compreensão do processo de construção da Associação e as transformações durante o percurso sofridas por seu presidente, que mantendo o discurso inicial, agregou outros elementos e grupos a sua fala:

Idealizada por mim, abraçada por vários, por vários MCs, por várias pessoas, né, que veem o funk realmente como veículo de comunicação e com a Apafunk eu aprendi informação, mobilização e luta. Se quiser lutar sem informar, sem ser informado, e sem mobilização então, aí ferrou! A Apafunk conseguiu unir funkeiro a universitário, favelado a professor, MST com população carcerária, agente conseguiu unir várias coisas aí, e a gente está pretendendo agora unir os funkeiros mesmo, pra informar á eles que eles têm direitos. Que eles não sabem que têm. E que a Apafunk vai fazer com que a linguagem do funk seja mais plural, não queremos abafar a linguagem de ninguém, só queremos que, quem tem interesse em se engajar que tenha espaço. Não é dever do funk ser totalmente engajado, arte nenhuma tem que ser politicamente correta, arte é arte. Só que existe uma pá de gente no funk querendo se engajar, usar a cultura para se mobilizar e mobilizar as pessoas e não está tendo este espaço, a Apafunk vem mostrar que é possível, valeu?

Merece especial atenção a ordem na qual Leonardo elenca o que aprendeu com a Apafunk, quando enumera “informação, mobilização e luta”. Esta ordem resume as etapas de organização da Associação. As rodas, como estratégia, informaram aos cidadãos fluminenses, qual era a pauta reivindicativa, a entrada na Alerj, como segundo momento da organização, foi central enquanto mobilização dos recursos e conversão da pauta em ação política. Entre a primeira e a segunda sessão na Assembleia Legislativa, a luta pela revogação da Lei 5.265²⁴ que proibia os bailes, representa o final desta etapa de consolidação da Apafunk.

Durante a pesquisa de campo em favelas cariocas, entre 2005 e 2009, uma das queixas mais frequentes entre moradores, frequentadores de baile e produtores, era a forma como passou a existir uma rápida associação entre bailes funk, favela e pornografia. Na Rocinha, Acari, Maré e em outras favelas, as falas se repetiam: era um problema que em certos bailes tocassem músicas proibidas após certos horários, dentro deste esquema apontado pela Apafunk como “putaria”. Um dos mais antigos Djs do Rio de Janeiro, confessou ter abandonado o esquema quando percebeu “o rumo que as coisas haviam tomado”. Vindo de uma época na qual o soul, o charme e as letras eram menos erotizadas, não permaneceu trabalhando em uma das maiores gravadoras atuais por não aceitar o quadro apresentado. Mesmo os moradores que complementavam sua renda mensal com a venda de bebidas, doces e churrasquinhos nas proximidades dos bailes, não aderiam a este novo momento. Muitos deles tentavam demarcar que a favela não era “aquilo²⁵” que as letras divulgavam.

Estas declarações colaboram na compreensão do apelo ao passado dos festivais, com letras sobre a comunidade como forma de demarcação identitária destes artistas em relação ao atual quadro do universo funk. Por esta razão, nas rodas, este ponto sempre era destacado. O corpo como mercadoria

²⁴ O projeto de revogação pode ser consultado em: <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/scpro0711.nsf/dde654f2fb34806783256cee005890ed/35748e5d84c683178325752006bd198?OpenDocument>. Acesso em 13 de outubro 2013.

²⁵ Em uma das tardes de campo, acompanhada por Deley em Acari, ouvi de um alto falante, uma letra que narrava detalhadamente um intercurso sexual, no qual a cantora sussurrava posições e o que deveria ser feito. Era um domingo. Nestes dias, é comum o uso de espaços vazios para instalação de brinquedos infantis, como o famoso “pula-pula”. A cena de crianças pulando enquanto a música ecoava pela favela, era no mínimo curiosa para quem estivesse observando tudo pela primeira vez. Mas creio que os pais ali presentes deveriam ter uma opinião menos neutra sobre o fato.

no atual universo funk tem ocupado espaço nos debates. Não é o objetivo deste artigo problematizar essa questão, apenas pontuar seus efeitos na oposição entre a pauta reivindicativa da Apafunk e as atuais equipes que investem pesadamente em letras e performances erotizadas. Em uma rápida consulta ao catálogo de artistas da Furacão 2000 é perceptível a mudança. Se antigamente os cantores eram do Borel, da Cidade de Deus, da Rocinha, sendo o lugar de origem um elemento constitutivo das letras, agora os bondes serão nomeados como “Os Novinhos”, “Leandro e as Abusadas”, “Maysa e as Abusadas”, “Dai-sexy”, entre outros nomes que fazem referência ao espetáculo apresentado. A letra e até mesmo o ritmo perdem centralidade diante da performance de músicas nas quais o corpo insinua ou explícita situações eróticas. Estes espetáculos são apresentados em todo o Brasil, incluindo cidades pequenas que recebem a “número 1 do Brasil” e passam a associar estas performances ao mundo funk atual. Desconhecendo outras letras e possibilidades. Como forma da organização, o manifesto dos profissionais e amigos do funk declarava que:

Para transformar esta realidade é necessário que os profissionais do funk organizem uma Associação que lute pelos seus direitos e também construa alternativas para a produção e difusão de 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 alternativas de CDs e DVDs dos artistas, concursos de rap são algumas das iniciativas que os profissionais do funk, fortalecidos e unidos podem realizar. Com isto 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.

Em declaração publicada na revista Caros Amigos de junho de 2009 as grandes equipes de som são acusadas de duopólio. O texto é endereçado a Rômulo Costa e Dj Marlboro e o conteúdo demonstra existência de um esquema que envolve uso de horário em rádios para tocar apenas artistas destas gravadoras, além de queixas quanto ao modelo de contrato feito com autores “os garotos ganham 150 reais e nada mais” afirma Leonardo. Na visão da Marlboro, a

“música é um negócio” e o que a Associação deseja praticar é um “funk socialista”, onde todos ganhariam da mesma forma. Mano Teko, ao falar da criação da Apafunk, ressalta a necessidade de “apresentar quais são os direitos” destes profissionais “já que durante muito tempo só foram apresentados os deveres”. A partir das rodas, que não são fixas, os organizadores se depararam com saraus periféricos. O sarau “Poesia e Favela” que aconteceu dentro da UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro), foi um destes eventos, como afirma Mano Teko, à época, vice-presidente da Associação:

Tivemos muito identificação com o poeta Nelson Maca que organiza um sarau toda quarta-feira. A partir dele, passamos a pensar o tema de negritude, em função de suas poesias. Aí tínhamos o problema do espaço, a rua sempre foi a nossa casa, então conhecemos o pessoal do Manoel Congo. Como estava em obra ocupamos a parte de frente e foi muito bom, teve uma chegada muito grande das mulheres, algo que não acontecia nas rodas de funk. E elas tomaram de assalto o Sarau e é mais um ponto de discussão, as mulheres dentro do funk. E se criou o coletivo feminino dentro da Apafunk, as amigas que se achegaram.

O crescimento da Associação trouxe novas demandas, agentes e formas de inserção, como a entrada na grade de programação da Rádio Nacional com um programa de funk:

A Apafunk fez cinco anos agora, cada passo que a gente dá encontra respostas e outros questionamentos. Como a gente se apropria desta questão da comunicação, já que o que sai na mídia é sempre uma versão que criminaliza... então colar com esta galera da comunicação popular é fundamental. A nossa sociedade é desinformada ao máximo, eu não tenho espaço de troca para saber sobre negritude, feminismo, homofobia, transporte público, saúde, um monte de coisas. No Sarau o nosso alvo principal é aquele trabalhador que está passando lá atrás e se identifica com a fala de um poeta ou de uma mulher que está falando sobre feminismo. Então de cada sarau, um ou dois trabalhadores chegam e querem saber se é toda semana. Aí na outra semana ele chega com uma pequena letra que fez sobre alguma coisa que ele viu e com a nossa linguagem. Uma coisa menos acadêmica. A Apafunk até hoje se comunicou muito bem com a Academia, a questão é como a gente mantém isto e como puxamos os nossos... temos um programa

na Rádio Nacional, o Funk Nacional, mais uma vitória do Coletivo. Além de tocar músicas para as quais você não precisa assinar contratos abusivos, a gente sabe que para tocar numa rádio, FM o Dia, Beat 98, você tem que pagar para tocar e no funk é um pouco pior porque você tem que ceder seus direitos autorais. Então conquistamos este espaço não só para a música, mas, para poder falar do que nos cerca sem ter que abaixar a cabeça e sem medir palavras.

Quando Leonardo cita a relação com os partidos políticos e universidade, é importante observar que houve um aprendizado político para o encaminhamento das reivindicações. As ações da Associação apresentaram uma forma de movimento que poderia ser nomeada como “inovação política para produção de engajamento”, ao utilizarem rodas de música como estratégia de mobilização. Não eram apenas as letras de “Rap da Felicidade”, “Não me Bate Doutor” ou “Tá Tudo Errado” que comunicavam o problema. O discurso, repetido e consolidado a cada roda, conclamava a sociedade civil a entrar no debate sobre cultura urbana, justiça social, direito de ir e vir, a partir da reinterpretação do passado histórico (PAMPLONA, 1996, p. 121). A importância do evento na Alerj pode ser medida a partir da declaração de Leonardo de que aquele evento foi o mais importante da história dos 40 anos de funk: “pois agora o Estado reconhecia o movimento como cultura e não como marginal”.

Conclusão: repertórios de conflito, alguma poesia ainda é possível?

A partir da década de 1990, observamos o surgimento de novas tecnologias sonoras no Brasil concomitante à consolidação de um estilo jovem urbano de comportamento e consumo. O rap e o funk se constituíram como trilha sonora urbana desta parcela de juventude. Mas quando a possibilidade de entretenimento entra na pauta da segurança pública e não da cultura, é preciso olhar para a organização da Apafunk enquanto uma forma possível de realização de protesto político²⁶ (THOMPSON, 1966; RUDÉ, 1959; TILLY,

²⁶ Considerando a existência de diferenças marcantes entre os autores quanto as formas de classificação e análise do protesto político, um ponto parece ser compartilhado entre os autores: a oposição da organização do protesto político dos grupos menos organizados em oposição aos mais institucionalizados (cujo melhor exemplo é a classe operária). O uso do termo pré-político por Hobsbawn, demonstracom frente a ação da classe operária, estas turbas poderiam parecer pouco organizadas para imposição de uma plataforma política frente aos poderes instituídos.

1975; HOBBSAWN, 1959). Na construção da mobilização política, organizada pela Apafunk recursos foram mobilizados até o ato final de revogação da Lei 5.265, em um auditório lotado, com apoio de intelectuais, políticos, movimentos sociais e artistas.

Talvez poucas manifestações musicais sejam tão territorializadas quanto o funk. O que não significa que a produção fique restrita as favelas, vilas e áreas menos nobres das cidades brasileiras. Significa que a produção destes artistas é ancorada em uma referência explícita ao lugar. Ser classificado como funkeiro na cidade do Rio de Janeiro, a partir da década de 1990, seria o mesmo que padecer de um atributo profundamente depreciativo (GOFFMAN, 1988), não reversível e identificável a partir da forma de circulação na cidade (bairro de origem), vestuário e gosto musical. Os discursos produzidos pela Apafunk, tematizam não apenas o local de moradia, mas a cor da pele, o gênero, o grau de escolaridade e o tipo de emprego. Considerando o crescimento destas áreas, nas capitais do país e o percentual de jovens que lá habitam, a música se transforma em um problema político de caráter dramático, agonístico.

Foi objetivo deste artigo apresentar e analisar o processo de construção desta pauta, a forma como atingiram êxito ao conseguirem a revogação da lei de Álvaro Lins. A partir da instauração das UPPs e da preparação do Rio de Janeiro para recepcionar a Copa do Mundo e outros grandes eventos, tornou-se essencial a discussão sobre esta relação entre manifestações culturais e suas formas de resistência. É importante lembrar que no momento atual, bailes funk em favelas de UPP passam por situações de proibição ou são permitidos sob uma série de restrições, o que tem gerado protestos constantes em relação a forma autoritária como o Estado vem agindo em relação a ação de pequenos produtores de festas dentro das favelas. Mas não só o baile vem sendo perseguido. A altura do som, mesmo em festas familiares, vem gerando confrontos violentos (em alguns casos, terminando em prisão e violência física) entre moradores e policiais. O quadro atual, desconhecido de uma parcela da população que apoia a ação do Estado nas favelas, revela a urgência de estudos sobre este cotidiano e sobre as formas de resistência dos moradores, prin-

principalmente os jovens, mais reticentes a proposta de ordenação do território a partir da presença contínua de policiais nestes espaços.

Diante do Estado que negava o direito aos bailes e lidando com os estigmas aplicados aos moradores de favela, este grupo construiu suas formas de ação em um campo certamente limitado quanto às possibilidades de articulação e mobilização de recursos. Ao pensar em “um repertório familiar de ações coletivas que estão à disposição das pessoas comuns” (TILLY, 1976, p. 22), tendo a duração temporal como limitador das possibilidades desta ação, Tilly (1978, p. 151-152) observa que:

Num dado ponto do tempo, o repertório de ações coletivas disponível para uma população é surpreendentemente limitado. Surpreendente dadas as inúmeras maneiras pelas quais as pessoas podem, em princípio empregar seus recursos ao perseguir fins comuns. Surpreendente dadas as muitas maneiras pelas quais os grupos existentes perseguiram seus próprios fins comuns num tempo ou noutro.

Ao recuperar a trajetória de Leonardo, através da criação da Apafunk, temos uma série de elementos que colaboram na reflexão sobre a relação entre emprego de recursos para mobilização dos agentes e aprendizado político para produção de resultados dentro das instituições estatais. Neste caso, o Estado de Direito revoga uma lei compreendida como injusta e reconhece o funk como movimento cultural. Mas este resultado só pode ser atingido a partir da instauração de um quadro de conflitos que se estendeu por todo o período: proibição das rodas de funk (no Morro Dona Marta, em julho de 2009), parlamentares escondendo os relógios na Alerj (demonstrando suas representações sobre a presença daquela população no plenário), não divulgação dos eventos em nenhum grande veículo de comunicação até que o fato atingisse a Alerj, em setembro de 2009. A partir de então, os jornais passaram a divulgar manchetes que demonstravam a união entre as forças da segurança e os funkeiros. Logo após a instauração das UPPs, esta tônica seria essencial para a realização de bailes pacificados em favelas da zona sul, como a do Cantagalo, com horário para começar e terminar, sem proibições e é claro, sem a presença do tráfico.

O Manifesto do Movimento “Funk é Cultura” foi aprovado em um encontro de MCs em 26 de julho de 2008. Os principais pontos do manifesto tocam: a) na relação entre o universo funk e a produção direta e indireta de empregos; b) na promoção de interação entre diferentes classes sociais; c) contra a exploração a que são submetidos os trabalhadores do funk “submetidos a contratos abusivos e muitas vezes roubados”, e decorrente deste quadro, d) contra a monopolização da indústria funkeira por alguns empresários, o que contribui para diminuição da diversidade das composições, “estabelecendo uma espécie de censura no que diz respeito aos temas das músicas. Para os integrantes da Apafunk, esta é uma das principais razões para que no cenário atual impere a mesmice da chamada “putaria” ao invés de uma crítica social. Além destes pontos, o problema central: a proibição de realização dos bailes.

O conteúdo das letras apresentadas nas rodas reivindica o direito a circulação na cidade e o acesso a seus espaços públicos. Não estão propondo explicitamente uma revolução social e, no entanto, sua pauta se torna emblemática pela impossibilidade desta circulação livre, sem que sofram com ações policiais de interpelação, muitas vezes de forma violenta. Além disto, estão propondo a regulação de direitos trabalhistas para artistas que vêm sustentando um sistema de festas, discos, filmes, desfiles de moda, tendências na música globalizada, sem receber dignamente pelo seu trabalho. Por último, os profissionais e amigos do funk estão defendendo o direito a viver em suas áreas de moradia sem a invasão de um cenário marcado pela erotização. A poesia possível no horizonte de ação coletiva faz referência aos direitos negados historicamente no Brasil às populações marginalizadas.

Estas letras, exibidas nos carros de som, entoadas nos bailes, são adquiridas pelos donos de equipe que passam a ter direitos fonográficos sobre elas. Os valores em alguns casos, de hits muito conhecidos são ínfimos se comparados aos ganhos das equipes. O discurso da Apafunk possibilita uma crítica muito direta ao trabalho das atuais equipes de som. Esta é uma das questões centrais que colabora na compreensão do trabalho desta Associação como “funk-resgate”. A cartilha “Liberta o Pancadão – o Manual de Direitos do

MC” foi lançada em 2009, com o objetivo de “conscientizar o trabalhador do funk quanto aos seus direitos autorais.”²⁷

O funk-resgate, recurso analítico empregado neste artigo para pensar a relação destes artistas com o funk, questiona principalmente o atual conteúdo das letras. A crítica neste caso é contra a erotização que limita as possibilidades temáticas do funk. Quando Leonardo questiona em uma das rodas na Central do Brasil “será que se a gente parar de falar em bunda o funk vai tocar”;²⁸ sua crítica tem um objetivo: é endereçada ao tipo de material produzido pelo atual formato das grandes equipes que têm “artistas contratados”. Ou seja, artistas cuja carreira, depende diretamente de um empregador, cujo ramo é o entretenimento.²⁹ No momento de realização da audiência na Alerj os principais donos de equipe estiveram presentes. Neste momento, a visibilidade da Associação já ganhara a grande mídia e é compreensível o interesse de mais agentes sociais pela defesa do funk como cultura.

Abstract

Tensions between culture and urban order were incited to ban performing funk parties in the city of Rio de Janeiro. In 2009, a group of composers of letters, masters of ceremonies, intellectual and social movements gathered around an agenda that claimed the return of the balls. This article will present the process of formation of this group of artists. From a repertoire of unconventional policy

²⁷ Mais detalhes sobre a cartilha em <http://mcjuniorleonardo.wordpress.com/>; acessado em 06/10/2013. O problema quanto aos direitos autorais pode ser ilustrado com recente polêmica envolvendo a Furacão 2000 e um dos típicos hits do ano, “O passinho do volante”. A empresa se apresentava indevidamente (uma batalha judicial é travada durante o ano de 2013 pelos direitos da música) como detentora dos direitos do grupo Lelek’s. Neste caso, um dos possíveis autores da música teve de recorrer à justiça para ter reconhecida sua autoria. Esta situação não é rara entre empresários e compositores. Nos relatos coletados durante a pesquisa de campo, muitos destes compositores viam a Furacão como uma possibilidade de reconhecimento e ascensão social. Segundo eles, “como contrariar o Pai Moreno do funk”?

²⁸ Uma das atuais letras de sucesso, “Mexe com a Xana pra ver”, aparece registrada como composta por Dj Marlboro em vários sites de informações sobre música. Em um deles, encontramos possivelmente seu compositor, o MC Baleia. Estas relações entre produção, mixação e divulgação tornam o universo de direitos autorais no funk, um objeto a parte para pesquisa.

²⁹ <http://www.flickr.com/photos/furacao2000/5121477969/>, acessado em 26 de janeiro de 2014. No site, vários jovens “pedem uma mão” para realizarem-se na carreira como artistas de funk. A Furacão detém os meios de produção e divulgação, sendo sinônimo de êxito para estes aspirantes. Emplacar uma letra pode representar aquisição de status, bens econômicos, reconhecimento. A efemeridade desta experiência para maior parte dos artistas ligados à estas gravadoras, não parece diminuir o ânimo dos participantes.

actions, such as wheels funk in public spaces, these artists have guided important discussions on the right to the city. From interviews, document analysis and ethnography, this article revisits the major movements of the constitution beat down (Association of Professionals and Friends of Funk) between 2009 and 2011, aiming to confront the political protest and collective action repertoire of an employee decriminalization of the most significant cultural movements in contemporary urban setting: funk carioca.

Keywords: political protest, culture, urban order mobilization.

REFERÊNCIAS

1. ADORNO, Sérgio. Crime e violência na sociedade brasileira contemporânea. *Jornal de Psicologia*. PSI, abril-junho, p 7-8, 2002.
2. ALONSO, Angela. Repertório Segundo Charles Tilly: história de um conceito. *Sociologia e Antropologia*, v. 02.03, 21-41, 2012.
3. DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena*. O rap e o funk na socialização da juventude. Belo Horizonte, UFMG, 2005.
4. FACINA, Adriana. “*Não me Bate Doutor*”: Funk e criminalização da pobreza, Quinto Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2009, Salvador, Bahia.
5. GOFFMAN, Erving. *Estigma, notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC, 1988.
6. HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2000.
7. HOBBSAWM, Eric. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975.
8. LAIGNIER, Pablo. *Rodas de funk, remixando música e política com alegria*. XXXV Congresso em Ciências da Comunicação, Fortaleza, 2012.
9. LOPES, Adriana Cavalho. *Funk-se quem quiser. No batidão negro da cidade carioca*. Tese (doutorado). Campinas, IEL, Unicamp, 2010.
10. MCLAREN, Peter. *Multiculturalismo revolucionário: pedagogia do dissenso para o novo milênio*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.
11. MICELI, Sérgio. *A noite da madrinha*. Debates. Ciências Sociais. São Paulo: Perspectiva, 1982.

12. MISSE, Michel. *Crime e Violência no Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011. Coleção Conflitos, Direitos e Culturas.
13. MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional popular a segmentação contemporânea. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n 16, p 87-101, jan-jun, 2008.
14. PAMPLONA, Marco. A. A historiografia sobre o protesto popular: uma contribuição para o Estudo das Revoltas Urbanas. *Estudos Históricos*, n. 17, 1996.
15. SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente, transformações no samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 2001.
16. SANDRONI, Carlos. O manguê e o mundo, notas sobre a globalização musical em Pernambuco. *Claves*, n. 7, maio de 2009.
17. SILVA, Luciane Soares da. *Funk para Além da Festa: um estudo sobre disputas simbólicas e práticas culturais na cidade do Rio de Janeiro*. Tese (doutorado). Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.
18. TESSER, Paula. Manguê Beat, hùmus cultural e social. *Logos 26 - Comunicação e Conflitos Urbanos*. a.14. 1. Semestre de 2007.
19. THOMPSON, Edward. P. *Costumes em comum, estudos sobre cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
20. TILLY, Charles. *From mobilization to revolution*. Boston: Wesley Publishing, 1978.
21. VIANNA, Hermano. *O Mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
22. YÚDICE, George. *Funkificação do Rio in abalando os anos 90, funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
23. YÚDICE, George. *A Conveniência da cultura, usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.
24. ZALUAR, A. Um debate disperso, violência e crime no Brasil de redemocratização. *São Paulo em Perspectiva*, v. 13, July/Sept 1999.