

### 3.

#### Chapa Quente: revolta e mercado

O manifesto *Funk é Cultura*, redigido pela liderança da APAFunk, evidencia as duas principais arenas de luta do movimento: a cultura e o mercado. Para a primeira direcionam as demandas por reconhecimento legal do funk como movimento cultural, para a segunda, a ampliação do mercado de trabalho dos funkeiros.

*“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.”*

Em seguida, o manifesto afirma ser possível alterar esse quadro, mediante muita luta e organização por parte dos produtores e consumidores de funk. E propõe, concretamente, a organização de uma associação.

*“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 manifesto se encerra com a explicitação do conteúdo programático da associação: ela será criada para fazer aprovar uma lei que reconheça no funk um movimento cultural de natureza popular.

*“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. Tamos juntos.”*

As duas arenas nomeadas pela liderança da APAFunk – a cultura e o mercado – serão, em todas as oportunidades em que estive com o MC Leonardo ou o ouvi falar, rerepresentadas aos seus interlocutores à exaustão. E sempre em indissociável articulação.

Assim, entre os muitos significados que o reconhecimento legal do funk como movimento cultural tem para seus operadores está o fato de que, com isso, eles se tornam trabalhadores, com direitos decorrentes desse estatuto e um mercado de trabalho regulado. Como disse Leonardo,

*“[...] Agora a gente pode exigir ser tratado como agente cultural, e não mais como marginal”*

Na prática, o processo legal de reconhecimento do funk incluiu a revogação de uma lei que impunha condições inviabilizadoras dos bailes, como a instalação de câmeras e detectores de metal, além da necessidade de autorização do batalhão militar. Nesse sentido, a primeira providência da APAFunk, após a aprovação pela Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro da Lei 5.543/09, que reconhece o funk como movimento cultural, foi negociar a abertura dos bailes nas favelas pacificadas pelas UPPs, por exemplo.

A conturbada trajetória do funk, tal como apresentada no primeiro capítulo, teve óbvio impacto no seu desenvolvimento como “negócio”. Depois da primavera de 1992, quando ocorreu o arrastão da praia do Arpoador – evento que é considerado o “marco zero” da perseguição aos funkeiros –, o funk se tornou presença constante nas páginas policiais dos grandes jornais. Curiosamente, porém, também foi ganhando espaço nos suplementos de cultura daqueles mesmos jornais, que buscavam compreender aquela nova onda, aquele novo modismo.

Na verdade, os meios de comunicação de massa – a televisão incluída – começavam a testar o alcance daquele movimento, a observar sua capacidade de atração de grupos de jovens muito diferentes entre si, do pobre ao rico, do morador da zona sul ao da zona oeste, do estudante ao trabalhador. Portanto, ao mesmo tempo em que era associado ao crime e discriminado como cultura de bandido, traficante etc., o funk começou a aparecer com certa regularidade em programas de TV, como o Xuxa Hits, por exemplo, um programa apresentado pela heroína loura dos “baixinhos”, que conferiu legitimidade àquele tipo de música, dança e seus personagens. O mesmo se verificou em cadernos de moda, com a glamourização do estilo “popozuda”, associado ao ambiente funk e outros tantos nichos da cultura de massa. O fato é que, progressivamente, os funkeiros passaram a ter seus próprios programas nas rádios e TVs, assim como revistas especializadas (Herschmann, 2000b).

Ainda assim, a consolidação do funk como gênero musical não lhe garantiu um lugar sólido na indústria cultural. Freire Filho e Herschmann (2003: 68), a propósito deste paradoxo, insistem em explicá-lo pela ambiguidade inerente ao funk tanto no que se refere ao mercado quanto à cultura urbana. Os autores analisam esse processo principalmente através da repercussão do funk na grande mídia. Para eles:

*“O funk vem ocupando no mercado, no espaço urbano e nas políticas públicas de cultura um lugar ambíguo, ora um pouco mais marginal, ora um pouco mais central. Parece construir, por uma via sinuosa e por constantes tensões, conflitos e negociações, um conjunto de códigos culturais [...] que lhe tem permitido ocupar, simultaneamente, uma posição periférica e central na cultura contemporânea. Oferece tanto a possibilidade de construção de uma visão crítica e/ou plural do social, quanto a sua mediação e administração pelas estruturas que gerenciam os ritmos do espetáculo e do consumo.”*

Ora, a ambiguidade não é uma boa sinalização para o mercado. E essa marca constitutiva do funk, que deriva da sua história no Rio de Janeiro, contraria as expectativas de seus praticantes, que gostariam de vê-lo como mercado de trabalho, como uma alternativa possível (e desejável) para milhares de jovens pobres que, na maioria das vezes, só têm no seu horizonte profissional funções subalternas, mal remuneradas, instáveis e sem garantias.

Souto (1997: 63), por outro lado, trata o funk como “invenção de mercado”, exatamente para ressaltar o fato de que, em sua evolução, ele estaria deixando para trás sua ambiguidade, estaria realizando uma trajetória cada vez mais orientada economicamente para fora das fronteiras das favelas e periferias, passando a ser produzido e consumido em uma “nova e mais ampla rede de produção e comercialização”. Contudo, exatamente porque essa estratégia de comercialização para além do mundo popular está dando certo, o funk poderá se tornar, no ambiente mais pobre das favelas, uma alternativa importante de geração de renda e trabalho. Segundo a autora:

*“[...] Até o momento, a produção e disseminação de seus produtos permanecem, em grande medida, nas mãos de produtores ligados historicamente à tradição dos bailes nos subúrbios e nas favelas. Assim, se a escala do mercado se amplia, projetando nomes, impulsionando carreiras e multiplicando oportunidades econômicas abertas pelo mundo funk, a manutenção dos bailes naqueles locais faz com que o recrutamento dos quadros de profissionais se dê basicamente junto às próprias camadas de baixa renda.”*

Porém, esse potencial não se realizou – pelo menos até agora. Pois, como será analisado um pouco mais à frente, a maioria desses bailes que recrutavam mão de obra junto aos próprios moradores da localidade teve sua realização interdita. Ou, quando e onde isso não ocorreu, foram os próprios produtores ligados historicamente à tradição dos bailes nos subúrbios e nas favelas, que – se no passado tiveram um papel fundamental na ampliação do espaço funk – hoje monopolizam o mercado e exploram os jovens que nele pretendem ingressar.

O fato é que a criminalização do funk não permitiu que houvesse uma ampliação progressiva e incessante de oportunidades para todos os jovens pretendentes a fazer dele um meio de vida. Portanto, a hipótese de Souto, de que a ampliação do consumo do funk na cidade abriria espaço para recrutamento

permanente de jovens na base da sociedade foi impedida de se verificar. Pois por quase uma década esse universo de profissionais foi perseguido, impedido de apresentar seu trabalho em clubes e outros espaços mais valorizados da cidade, retornando, portanto, às suas comunidades, aos bailes que ali produziam.

Ora, isso deu ensejo ao aparecimento de um mercado feroz, altamente competitivo e violento – em uma palavra, um mercado desregulado. Assim, ao mesmo tempo em que a sociedade ia se familiarizando com o funk, com base em uma divulgação que, mesmo quando marcada por sinais negativos, atiçava a curiosidade do grande público, o fato de o caminho dos clubes e das casas de show ter sido interdito levou os funkeiros a recuarem para dentro de suas fronteiras – as favelas, as periferias – e, uma vez lá, os mais jovens não terão alternativa que não a submissão a uma casta de produtores mais antigos, com pleno domínio do que existe de organizado no setor.

Sobre a familiarização da cidade com o universo funk, explica Freire Filho e Herschmann (2003: 62):

*“Toda a campanha de estigmatização e a criação de uma onda de pânico moral em torno do funk carioca – nos noticiários de TV e nas páginas da grande imprensa – acabou, de certa forma, contribuindo para que o estilo de vida e a produção cultural dos jovens funkeiros tenham exercido enorme fascínio entre grupos sociais situados muito além dos morros e domínios da cidade do Rio de Janeiro.”*

Contudo, essa ampliação do espaço social do funk não significou uma reversão do processo de estigmatização. Pode-se até dizer que a perseguição aos funkeiros foi intensificada quando os jovens das classes média e alta começaram a frequentar os bailes funk localizados nas favelas. Tal perseguição significou, concretamente, que muitos bailes foram fechados, tanto os de clube como os de comunidade.

Baile de comunidade é o que se realiza em praças, quadras de esporte ou de samba localizadas dentro de favelas ou de conjuntos habitacionais. Bailes de clube são os que acontecem fora dos espaços das favelas, em geral em boates ou salões de clubes esportivos (FGV, 2008). Nos anos 90 do século passado, essa tipologia já existia, porém, de acordo com a pesquisa de campo realizada por Herschmann entre 1993 e 1995, os bailes de clube se subdividiram em dois tipos.

Para melhor identificar esses tipos, é preciso descrever a atmosfera reinante em cada um deles. Assim, nos bailes de comunidade prevalecia o clima de diversão e paquera; a tranquilidade estava garantida, porque os participantes sabiam que qualquer confusão que pudesse atrair a polícia era malvista pelos comandos do crime local. Já os bailes de clube se dividiam entre “bailes comuns”, em que prevalecia um clima semelhante aos de comunidade, e os “bailes de corredor”, em que galeras rivais se “enfrentavam” no meio da pista. Vale ressaltar que, segundo Herschmann, autor da pesquisa, 85% dos bailes de clube eram bailes comuns. Mas isso não impedirá que sobre eles venha a recair o preconceito e a perseguição.

Ainda que a literatura especializada no tema (Herschmann, 2000, Vianna, 2000) tenha destacado o caráter ritualístico e encenado dos embates de galeras, após os arrastões de 1992 os bailes funk – todos eles, sem distinção – passarão a ser associados à violência. A mídia irá responsabilizá-los por todo tipo de brigas, vandalismos e crimes ocorridos não só durante a sua vigência, mas também após o seu término, nas redondezas, pontos de ônibus etc.

Outro argumento utilizado contra o funk, e que levou à interdição de muitos bailes, principalmente os realizados dentro das comunidades, foi a sua suposta associação com o tráfico de drogas. Os traficantes foram acusados de serem os grandes patrocinadores desses eventos, incitando os frequentadores ao consumo de drogas. Ser funkeiro virou sinônimo de ser bandido.

O famoso baile do Morro Chapéu Mangueira que, no verão de 1994 e 1995, foi considerado o melhor programa da juventude carioca, motivou a instalação da CPI municipal do funk, visando investigar a ligação entre funk e tráfico. Mesmo sem conseguir provas concretas dessa ligação, o baile do Morro Chapéu Mangueira terminou interditado, sob a alegação de falta de isolamento acústico, embora estivesse em negociação a construção de um dispositivo de isolamento do som do baile (Martins, 2006).

Herschmann (2000a: 178) lamenta a interdição.

*“[...] Com os bailes interditados, constata-se que simplesmente o tráfico continua; e o resultado foi que se conseguiu acabar com uma das raras formas de lazer dos jovens das favelas. Claro que sempre haverá a alegação de que o som era alto, os ambulantes não tinham licença para a comercialização de*

*bebidas e de que o funk aliciava jovens para o mundo das drogas, etc. Entretanto, é inegável a grande dose de intolerância e preconceito presente nesse tipo de acusação.”*

Esse processo de estigmatização e criminalização do funk, que levou a interdição da maioria dos bailes no final dos anos de 1990, teve enorme impacto na produção musical dos MCs. Enquanto os bailes ocorriam, muitos MCs, DJs e equipes de som buscaram combater a imagem negativa do funk compondo e tocando músicas que explicitamente pediam a paz nos bailes; músicas que exaltavam a vida nas favelas e pediam a integração de toda a cidade. O rap “Pra Sempre Favela”, de MC Junior e MC Leonardo, é exemplo disso:

*“Tudo que a favela me ensinou  
Tudo que lá dentro eu aprendi  
Eu vou levar comigo aonde eu for  
Eu vou na humildade procurando ser feliz  
Mesmo com tanta dificuldade  
Tanto preconceito que eu já sofri  
Só quero cantar a liberdade  
Esse é o trabalho MC  
É levar a voz da comunidade  
Aonde o nosso funk atingir  
Pois o favelado de verdade  
Vai ser favelado mesmo se sair dali  
Por isso sou favela  
Eu fui e sempre serei favela  
Eu sou favela  
Eu fui e sempre serei favela  
Sei que na favela a chapa é quente  
Pois lá já perdi vários irmãos  
Por isso nosso papo é diferente  
É sem apologias, crimes, droga ou facção  
Nós pregamos a união das favelas  
Sabemos a força que todas elas juntas têm  
Por isso que eu vou em todas elas  
Eu vou sem simpatia e sem discriminar ninguém  
E são tantas as comunidades  
Pena eu não ter tempo de falar todas aqui  
Mas vai um abraço na humildade  
De dois favelados Junior e Leonardo MC  
Por isso sou favela  
Eu fui e sempre serei favela  
Eu sou favela  
Eu fui e sempre serei favela.”*

Porém, com a interdição dos bailes, esse tipo de *rap*, que no manifesto da APAFunk é referido como de “crítica social”, foi substituído pelos *raps* que ficaram conhecidos como “proibidões”, aqueles que falam da realidade do tráfico e do crime nas favelas, muitas vezes exaltando determinadas facções. A fala do MC Mister Catra (apud Batista, 2011) sobre os “proibidões” resume bem esse processo.

*“A favela cantava para a sociedade, cantava o amor, a beleza das favelas. Quando proibiram isso, a favela começou a cantar para nós mesmos, então a favela começou a cantar para a favela e a favela cantando para a favela fala de tráfico.”*

Vianna (2009) coloca o poder público como “co-inventor” dos proibidões, já que esse tipo de música não existia nos bailes de clube, fechados pela polícia. O autor vai ainda mais longe ao acusar o poder público de entregar

*“... o novo ouro cultural (a nova música que iria encantar cada vez mais a cidade) para o novo bandido (que naquele tempo estava tomando o controle, com armamento pesado, de muitas favelas cariocas)”*.

As falas do MC Leonardo refletem a importância que ganhou, naquele contexto, a organização dos personagens do funk em uma associação.

*“O funk precisava de uma associação e deveria ser reconhecido por lei para acabar com a sacanagem. Porque quanto mais perseguição, mais segregação, mais marginal, mais pornografia, mais apologia. Quem fez o funk ser pornográfico e apologético foi o Estado do Rio de Janeiro. Eu falo pra qualquer um, pode ser polícia, governador, presidente: a política de segurança pública do Rio de Janeiro tomou conta do funk durante 20 anos, quer reclamar de quê? (...) Quando a gente tava pedindo paz, a gente era perseguido, os bailes eram da mesma maneira perseguidos quando a gente pedia paz.”*

*“Fica o moleque dentro da favela revoltado com a maneira que a polícia e o Estado tratam a cultura dele, ele não vai ter outro tipo de inspiração, aí começam as irresponsabilidades, de quem produz, de quem canta, dizer que vai matar a polícia, que vai descer pesadão, boladão. Só que a culpa não é de quem canta, o Estado tem sua parcela quando ele marginaliza, quando ele empurra, ele segrega toda uma geração, toda uma produção cultural, para aquela realidade.”*

Tanto MC Leonardo como MC Mister Catra questionam, de alguma

forma, o rótulo de proibidão, uma vez que o conteúdo da maioria das músicas que são classificadas dessa maneira fala da realidade cotidiana dos moradores de favela. Como no funk que MC Leonardo cantou para uma turma da Faculdade de Comunicação da UFF, e que não é de sua autoria.

*“Mas veio um toque da cadeia convocando os irmão /  
Para invadir de bonde a favela dos alemão/  
O patrão já deu um papo que quer geral reunido/  
Mas só vai partir pra guerra os braço que são bandido/  
Na madrugada o bonde parte/  
Cada um portando um kit/  
Quando invadiram a favela depararam com a D20/  
Meteram bala nos verme/  
Explodiram o caveirão/  
Detonaram a cabine mataram 5 alemão/  
O primeiro tomou na cara/  
O segundo tomou no peito/  
O terceiro morreu fudido/  
O quarto morreu com medo/  
O quinto pediu perdão/  
O bonde não perdoou tacou dentro do latão/  
Pesadão boladão/  
Isso é Comando Vermelho.”*

Ao terminar de cantar, ele perguntou:

*“Onde é que tá o erro aí? Pode ser feio, bonito não é. É agressivo, porque não é normal ouvir isso em música, mas não é mentira. E é aí que está o x da questão.”*

O x da questão, ou pelo menos uma boa parte dela, consistiria na já desgastada relação entre os órgãos do poder público responsáveis pela ordem e a segurança, principalmente a polícia militar, e os habitantes das áreas pobres da cidade. A pesquisa “Abordagem Policial, Estereótipos Raciais e Percepções da Discriminação na Cidade do Rio de Janeiro”, realizada pelo Centro de Estudos de Segurança e Cidadania - CEsC, em 2003, demonstra que o jovem negro, pobre e morador de favela é o “suspeito”, por excelência, nas abordagens policiais.

A pesquisa aponta que há um consenso na sociedade de que “o território da favela e seus habitantes é alvo da máxima suspeição e da máxima ‘licença’

para quebrar regras e desrespeitar os direitos civis.”<sup>1</sup> Em entrevista realizada pelos pesquisadores, um policial chegou a declarar que “no morro, todos são suspeitos”.

Os jovens, especificamente, são o segmento mais frequentado pela abordagem de policiais, independente de sua cor ou classe social. Porém, há uma distinção clara na motivação e na qualidade da abordagem, tal como ficou demonstrado pelos relatos dos grupos focais realizados durante a pesquisa. Os jovens brancos são abordados pela polícia por suspeita de uso de drogas ou para extorquir dinheiro, sob a ameaça de levá-los para uma delegacia. Já os jovens negros e pardos são abordados por suspeita de assalto ou tráfico, recebendo dos policiais um tratamento violento, intimidante e humilhante.

Em entrevista para a divulgação dos resultados obtidos pela pesquisa, Silvia Ramos, uma das autoras, afirmou que “essa questão é muito importante para compreender problemas e soluções ligadas à sociedade e à polícia. Não é só ser negro. Ser negro, pobre e da favela é onde a coisa pega.”<sup>2</sup>

Nesse sentido, não é difícil entender o sucesso dos proibidões junto a esse segmento. Como explica Facina (2010):

*“A revolta em relação à polícia é algo generalizado entre a juventude favelada, sobretudo homens, para os quais a experiência do “esculacho” (humilhação) por policiais é algo rotineiro desde tenra idade. Emasculados da sua virilidade por tapas na cara e outras humilhações, o canto do proibidão é um momento de acerto de contas, mesmo para aqueles que não estão envolvidos diretamente com a criminalidade. Sua narrativa em nada difere de outras presentes em programas policiais televisivos, em jornais populares ou mesmo em filmes como Tropa de Elite. São as mesmas histórias, só que, narradas pelo jovem preto, favelado e funkeiro, deixam de ser vistas como relatos jornalísticos, crônicas da vida urbana ou estética documental e se tornam crime.”*

Com isso, não estou querendo negar a existência de músicas que explicitamente fazem apologia do tráfico e realmente exaltam os traficantes como heróis. Mas esses, com certeza, são minoria entre os *raps* classificados como proibidões. E, ademais, mesmo considerando os que efetivamente exaltam a vida bandida, não é por isso que seus compositores devem ser tidos como ligados à

---

<sup>1</sup> Ramos, S e Musumeci, L. Elemento Suspeito: abordagem policial e discriminação na cidade do Rio de Janeiro. Boletim Segurança e Cidadania, CESeC, ano 3, nº 8, dezembro de 2004. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/40480805/CESEC-Boletim-n8-Dez2004-Elemento-Suspeito>, acessado em 03 de maio de 2011.

<sup>2</sup> Pesquisa questiona critérios da abordagem policial no Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.comunidadessegura.org/pt-br/node/24200>, acessado em 03 de maio de 2011.

criminalidade.

Na pesquisa empreendida por Facina (2010), um de seus entrevistados afirmou ter composto um proibidão para facilitar a entrada de suas músicas nos bailes do Complexo do Alemão. Porque lá o que toca ou deixa de tocar é decidido pelo chefe da facção dominante. Outro MC contou que um chefe do tráfico local havia encomendado um rap por dois mil reais, quantia muito superior ao valor pago no mercado legal do funk. Ou seja, “as motivações para a composição de músicas “de bandido” são variadas e nem sempre estão relacionadas a um verdadeiro engajamento no mundo do crime.” Nos casos relatados, trata-se de estratégias de inserção no mercado funk, um mercado que se encontra cada vez mais dominado por esse tipo de música, como apontam as lideranças da APAFunk. Para essas lideranças, um dos temas centrais a que se deve prestar atenção é que os *raps* que vêm ocupando o espaço das rádios e dos bailes giram, geralmente, em torno da temática sexual, seja de forma mais leve e bem humorada, seja de forma agressiva, a que o manifesto da APAFunk chama de “putaria”.

Apesar de atribuir grande parte da responsabilidade pela emergência dos proibidões à política de repressão adotada pelo Estado, o MC Leonardo não deixa de responsabilizar também os próprios membros do universo funk. Segundo ele, o domínio do funk putaria nas rádios e nos bailes foi favorecido por um conjunto de ações:

*“... foi a acomodação de quem produz, com a desinformação de quem compõe, com a irresponsabilidade de quem divulga a coisa”*

Houve uma opção pela isenção de responsabilidade em relação àquilo que estava acontecendo dentro das favelas. Para ele,

*“a apelação tomou conta do funk de tal maneira que o funk parou realmente de se comunicar com as coisas que acontecem dentro da favela, com a opinião do favelado sobre os problemas políticos que ele sofre 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 isso.”*

No material de divulgação da APAFunk a que tive acesso,

principalmente *banners* e camisetas, há a defesa do funk como cultura, como linguagem, como comunicação. Nesse sentido, o funk seria, nas palavras do MC Leonardo “*um veículo de comunicação*”.

O deslocamento da ênfase na função cognitiva da linguagem, passando a enfatizar sua função comunicativa, é aspecto relevante no universo funk. E esse aspecto o aproximaria das vertentes mais radicais de crítica da modernidade ocidental, dentre as quais a representada pelos autores pós-coloniais. Para estes, a concepção hegemônica de modernidade não é suficientemente compreensiva, pois deixa de fora aquilo que não é processado pelo “pensamento ocidental”. Em seu livro “*The Black Atlantic*”, Paul Gilroy, por exemplo, argumenta que as categorias utilizadas para definir o que é moderno são inadequadas e insuficientes por não levarem em consideração a experiência dos negros, para além de sua posição de subalternidade na dinâmica colonial. Gilroy dedica um capítulo desse livro à discussão do papel da música negra naquele ambiente, pois, para ele, é no mínimo discutível a centralidade que se atribui ao texto e à textualidade como modelo a partir do qual todas as formas de expressão cultural e interação social são avaliadas.

Segundo ele, essa invocação de uma textualidade totalizante termina por endossar o crítico literário como um “senhor” de todo o domínio da criatividade na comunicação humana (1993: 77) – o que Gilroy recusa absolutamente. A propósito do tema, o crítico literário Affonso Romano de Sant’Anna, exercendo provavelmente seu senhorio no domínio da comunicação, escreveu no jornal O Globo, em 2001, no auge do processo de estigmatização do funk carioca, o artigo intitulado “Anomia ética e estética” (apud Freire Filho e Herschman, 2003), em que se lê:

*“[...] marginalidade toma o lugar do sistema, o iletrado se apodera dos meios de comunicação, a quantidade desaloja a qualidade, e aquilo que antes chamávamos de cultura agora está exilada como autêntica contra-cultura, uma cultura alternativa.” (apud Freire Filho e Herschmann, 2003).*

Para Gilroy (1993: 36), da perspectiva do escravo, quase sempre analfabeto, a música cumpriu um papel expressivo fundamental. Por isso ela funcionaria como “uma contracultura da modernidade”, sugerindo alternativas ao

modelo dominante. Para o autor (1993: 76), a música negra permitiu a formação de um intelectual “externo” às estruturas do estado e às estruturas institucionais da indústria cultural:

*“They have often pursued roles that escape categorization as the practice of either legislators or interpreters and have advanced instead as temporary custodians of a distinct and embattled cultural sensibility which also operated as a political and philosophical resource.”*

A expressão cultural desses intelectuais teria sido criada nas brechas da indústria cultural, representando não só o Atlântico Negro, mas os pobres e oprimidos de todos os lugares. Para Gilroy (1993: 38), a música negra vai além de exigir o cumprimento da igualdade prometida pela modernidade ocidental. Ela busca extrapolar o espaço discursivo, criar novas relações sociais e novas formas de associação dentro e fora da comunidade negra

*“It seems especially significant that the cultural expressions which these musics allow us to map out do not seek to exclude problems of inequality or to make the achievement of racial justice an exclusively abstract matter. Their grounded ethics offers, among other things, a continuous commentary on the systematic and pervasive relations of domination that supply its condition of existence”.*

Com base na perspectiva de Gilroy, talvez seja possível aportar novos elementos à reflexão sobre o funk, na medida em que esse tipo de música aposta na comunicação, mais do que na análise das situações retratadas – é emoção, mais do que cognição. Além disso, é uma composição que fala da realidade dos funkeiros, do seu dia a dia. Muitas dessas músicas carregam, em seu título, o nome da comunidade a que pertencem, tornando mais contundentes e concretas as denúncias nelas contidas: denúncias de discriminação, de exclusão social, de ausência de direitos.

O rap “Tá Tudo Errado”, de MC Leonardo e MC Junior, é um bom exemplo desse tipo de música. Foi ele o rap escolhido para ser cantado no plenário da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, no dia da votação da lei que reconheceu o funk como movimento cultural.

*“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  
 Na gente que mora dentro da favela  
 Sou favelado e exijo respeito  
 São só meus direitos que eu peço aqui  
 Pé na porta sem mandado  
 Tem que ser condenado  
 Não pode existir  
 Tá tudo errado  
 É até 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  
 Mãe sem emprego  
 Filho sem escola  
 É o ciclo que rola naquele lugar  
 São milhares de estórias  
 Que no fim são as mesmas  
 Podem reparar  
 Sinceramente eu 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 meu amigo o papo é contigo  
 Só um aviso pra finalizar  
 O futuro das favelas depende do fruto que tu for plantar”*

Gilroy, com a sua análise sobre as características que assumem os intelectuais formados na música negra, ajuda a compreender o processo que levou jovens funkeiros a fundarem uma associação em defesa do funk. Sua interpretação acerca desses intelectuais como guardiões provisórios de uma sensibilidade

cultural distinta, que funciona como recurso político e filosófico, é comparável ao que os próprios MCs pensam de si, do papel que desempenham e da sua obra de solidarização do mundo funk em torno da APAFunk, para uma luta (contra)cultural.

A fala do MC Leonardo sobre o poder de alcance do hip hop e o papel da APAFunk parece refletir, de alguma forma, a perspectiva de Gilroy.

*“É uma questão que os antropólogos da vida vão ter que explicar. Porque o hip hop pega o mesmo moleque, não interessa se esteja no Rio de Janeiro, na França, na Itália, há uma semelhança muito grande. Coincidência ou não, é onde há conflito. Onde tem porrada, onde tem alguém tomando porrada tem alguém fazendo hip hop, em qualquer lugar do mundo. O funk não cumpre mais esse papel da maneira que deveria cumprir, por causa desse monopólio mesmo, que acha que o sexo e o erotismo, que dão audiência aos seus programas, e age com indiferença com quem quer falar de seus problemas, de quem quer discutir soluções pros seus problemas dentro de suas favelas. Mas há arte combativa também no funk carioca. A APAFunk vem com essa proposta inicial. O funk não é só isso não, temos mais coisas aqui, temos que colocar mais produto na prateleira, o funk é um leque fechado, precisamos abrir o leque e mostrar.”*

Porém, esse poder do funk como “arte combativa” parece ser ignorado por seus produtores, principalmente aqueles que estão começando sua trajetória no mundo funk.

*“A maioria dos moleques que faz essas músicas descomprometidas com qualquer tipo de responsabilidade, eles não têm noção do que é o funk. Eles nascem aqui dentro da favela, começam a cantar dentro da favela, acham que o funk é aqui. Eles acham que [a música] tá no rádio, ela tá só ali, mas ele tá falando pra 250 mil pessoas por segundo, ele tem um poder de comunicação muito grande, mas ele não conhece. Cabe a pessoa que está no funk há muito tempo, que está produzindo e tocando, informar e se responsabilizar. É esse o grande problema interno que a gente tem.”*

Esse “grande problema interno” não diz respeito apenas à ausência de compromisso, por parte das gerações mais velhas de funkeiros, em passar informações e valores às mais novas, instruindo-as sobre o alcance do funk e, portanto, sobre suas responsabilidades como operadores daquela cultura. Problema interno é também o monopólio que terminou se formando no mercado da música funk. Esse mercado é monopolizado por poucos empresários, que, num

primeiro momento, tiveram papel importante no processo de nacionalização e divulgação do funk, mas que, gradualmente, passaram a dominar o mercado de tal maneira, que sufocaram a diversidade temática das produções funkeiras, priorizando a produção que no manifesto é definida como “putaria”, com letras de temática sexual, muitas vezes pornográficas.

A falta de conhecimento e informação dos MCs, na sua maioria jovens com baixa escolaridade, facilitou a monopolização do funk.

*“No campo da música, essa indiferença com o direito é mais grosseira, e quando se passa pro campo da música do funk, pior ainda, porque nós não estudamos. Nós somos moradores de favela que estudamos pouco. Isso pra quem quer escravizar, quem quer fazer um monopólio, é muito fácil, porque manda o garoto assinar, o garoto acha que vai ficar rico ou assina somente pra tocar pra rádio mesmo, pra mostrar pro amigo.”*

Em sua tese sobre o funk carioca, Carvalho Lopes (2010: 95) apresenta um trecho de uma entrevista realizada com o DJ Marlboro em que o DJ expressa essa visão:

*“Quando eu comecei, eu trabalhei dois anos de graça, dois anos eu fui explorado, eu não ganhava nada. Então eu acho que a mesma coisa acontece com os MCs, com os artistas, o negócio é assim: eu toco a sua música, você faz show de graça pra mim. Aí depois a gente paga um pouco, a gente chama esse pagamento de “dinheiro do carro”, uns 100 reais. E pra um garoto da favela ganhar 100 reais por noite é muito! Se não fosse o funk, ele ia trabalhar o mês todo para nem ganhar um salário mínimo (...) é tipo assim, o funk, é um mercado que tá se modelando (...) Então, eu acho isso, existem as regras do mercado fonográfico, de editora, de gravadora, é regra estabelecida mundialmente, mas como esses movimentos musicais ficaram marginalizados pelas grandes gravadoras, eles fizeram seu próprio mercado, sua própria maneira de sobrevivência. (...)”*

Esse “próprio mercado” do funk, essa “própria maneira de sobrevivência”, é completamente selvagem em seu funcionamento. MC Leonardo explica como esse mercado concentrado nas mãos de dois produtores, DJ Marlboro e Rômulo Costa, funciona hoje em dia:

*“Hoje pra gente tocar na rádio do Marlboro, a gente é obrigado a assinar um contrato, que a gente não negocia. É um contrato de adesão, você abre mão de 96% do seu fonograma, fica apenas com 4%, e a edição também tem que ser dele, você também tem que editar nele, o seu controle sobre essa edição é zero. O Rômulo é diferente, é 100% pra ele. Então como é que eu vou estar na rádio? Eu vou pegar minha canção e entregar nas mãos de pessoas pelo resto da vida,*

*porque esse contrato é vitalício. É uma coisa que te prende a fazer negócios com outra pessoa, impossibilita de trabalhar, é um contrato de impossibilidade de trabalho, pronto. Isso é a realidade do funk hoje, não estou falando do funk de antigamente, tô falando de hoje, está assim, é assim.”*

Um dos efeitos perversos da maneira como esse mercado opera – para além da injustiça que consiste em o compositor não ser remunerado adequadamente por aquilo que produz – é que o sucesso da música muitas vezes não significa o sucesso do artista (Lopes, 2010). As músicas se tornam conhecidas, mas os artistas não. Nesse sentido, a ampliação do espaço do funk no mercado da música se refere muito mais ao gênero musical do que aos seus operadores. Como ouvi da antropóloga Adriana Facina, no dia em que o MC Leonardo participou como palestrante do seu curso “O Funk e o Hip Hop como Expressões da Diáspora Africana”

*“É um deslocamento, o mercado absorveu o gênero, mas não quem o produz, quem se expressa, quem constrói sua identidade por meio dele.”*

Para a maioria dos consumidores em geral, os nomes relevantes do mundo funk se limitam a poucos grandes empresários, como os já mencionados anteriormente. O próprio MC Leonardo e seu irmão, componentes da dupla MC Leonardo e MC Junior, assinaram esse tipo de contrato com o DJ Marlboro no começo de sua carreira. Eles hoje enfrentam uma disputa judicial para recuperar seus direitos, porém seu objetivo é mais amplo.

*“O problema todo é que ele sabe que se ele fizer isso pra mim [devolver os direitos autorais], ele vai abrir a porteira, porque eu não tô sozinho. Eu não quero que ele resolva o problema do Junior e Leonardo. Eu quero que ele modifique o contrato dele, que contrate uma pessoa somente para negociar e que mesmo as pessoas que não conheçam, que não sabem como negociar tenham uma maneira, e essa maneira é a APAFunk. Antes de assinar um contrato com qualquer um procure a APAFunk.”*

O primeiro passo dado pela APAFunk na luta contra esse tipo de monopólio foi a criação da cartilha “Liberta o Pancadão – O Manual de Direitos do MC”, feita em parceria com o grupo “Direito pra Quem?”, a UERJ e a Revista

Vírus Planetário da PUC-Rio.<sup>3</sup>

A cartilha, lançada em 2009, foi feita em forma de história em quadrinhos, explicando o que é direito autoral e apresentando cada um dos passos necessários para o registro de uma composição. Além disso, a cartilha explica a necessidade de se negociar com editoras e gravadoras para o lançamento das músicas, alertando para os abusos comuns da indústria fonográfica.

Os futuros projetos da APAFunk estão voltados basicamente para essa questão da ampliação e diversificação do mercado, o que significa o estímulo a que outros compositores engrossem a produção, de preferência de funks de crítica social, em detrimento dos de “putaria”. No período em que acompanhei o MC Leonardo, a APAFunk estava atuando em duas frentes: a realização de bailes funk nas favelas ocupadas por UPPs e o lançamento de um programa diário na Rádio Nacional. No primeiro caso, a favela do Morro dos Tabajaras já estava realizando o baile, considerado experiência piloto para outras comunidades. Já no segundo caso, estava em curso uma negociação legal para que o programa fosse finalmente aprovado. O MC Leonardo estava apostando bastante na rádio como um caminho para a divulgação de *raps* que não encontram espaço no mercado.

*“Esse ano ainda a gente vai entrar numa rádio, que é a Rádio Nacional, vamos pegar um horário de 3h às 5h. É uma AM, mas nós vamos fazer dessa AM o nosso refugiozinho, porque tem um auditório lá pra 220 pessoas. Então essas falas minhas dentro das universidades vão ser transferidas pra galera poder conhecer uma rádio também, porque muitas pessoas nunca entraram num estúdio de rádio. Vou fazer show de funk ao vivo, vou fazer desse espaço lá a divulgação desses bailes organizados pela APAFunk, e vou fazer desses bailes a divulgação dessa rádio.”*

*“Tem um trabalho pela frente, tomar conta dessa rádio, chamar todo mundo pra dentro dela, trocar uma ideia com a molecada e mostrar como é barato ser pessoa jurídica, é um pouquinho complicado, mas a gente pretende dar cursos sobre isso, ensinar a galera.”*

Assim como as rodas de funk apresentadas no primeiro capítulo, também um programa de rádio diário funcionaria como uma arena de discurso paralela, só que com um alcance muito maior do que aqueles encontros presenciais. Partindo da concepção da organização da APAFunk como um *subaltern counterpublic*, que não só contesta o discurso dominante que criminaliza o funk e seus operadores,

<sup>3</sup> A cartilha se encontra disponível no site: <http://APAFunk.blogspot.com/2010/01/cartilha-da-APAFunk.html>

mas também as relações de dominação dentro do próprio universo funk, o programa de rádio opera como uma expansão do espaço discursivo, em que é possível colocar em debate questões até então não tematizadas na esfera pública. Fraser (1997) vai dar como exemplo o movimento feminista nos Estados Unidos, que através de jornais, revistas, vídeos e uma multiplicidade de outros meios, criou novos termos para descrever a realidade, o que termina por formular e ressignificar novas identidades.

Dialogando com Fraser em sua discussão sobre a representação de minorias, principalmente na mídia, Freire Filho (2004: 64) valoriza essas arenas discursivas paralelas como

*“... novos lugares de enunciação [...], onde grupos sociais sub-representados nas bancadas parlamentares, nos textos midiáticos e no mundo das artes inventam e circulam contradiscursos, com o objetivo de construir interpretações oposicionistas de suas identidades, seus interesses e suas necessidades”.*

Esse ponto ganha relevância se considerarmos os estereótipos, muitas vezes degradantes, com que os jovens das camadas populares, e mais especificamente os funkeiros, frequentemente são retratados nos meios de comunicação de massa.

O alcance que uma rádio tem possibilita pensar numa arena de discurso em constante expansão, afinal o objetivo de qualquer programa de rádio é conquistar sempre uma audiência maior. A importância da ideia de publicidade ou publicização já estava presente na concepção de esfera pública de Habermas. Fraser vai reafirmar isso ao frisar que os membros de qualquer *subaltern counterpublic*, por mais limitado que este seja, sempre se percebem também como parte de um público maior, do chamado público em geral.

Não é impossível pensar que a abertura de um novo espaço de divulgação para músicas funk, que não tocam em outras rádios, tem o potencial de “mexer” com o mercado, ao promover o que no manifesto é descrito como “a poesia da favela”.

No curso já mencionado de Adriana Facina, discutindo o monopólio do funk e seus contratos abusivos, a antropóloga fala da possibilidade de uma ação

judicial coletiva, já que *“todos passam pelos mesmos problemas”*. Mas há uma espécie de coação, pois esses funkeiros se vêem ameaçados de serem totalmente excluídos do mercado, por isso a APAFunk parece ter papel tão decisivo.

*“Só quando a APAFunk tiver uma força, um tempo maior de existência, uma força com esse programa de rádio, construindo espaços alternativos para veicular essa produção funkeira, é que isso [a ação coletiva] vai ser possível de fato.”*

O fortalecimento e a expansão da atuação da APAFunk são fatores fundamentais para que a luta da associação, tanto por um mercado mais justo quanto pela valorização do funk como cultura, ganhe cada vez mais visibilidade e venha a ser vitoriosa. Para que isso aconteça, é essencial a capacidade da APAFunk de forjar alianças com outros segmentos da sociedade.

No próximo capítulo, exploro exatamente o papel que as alianças construídas pela APAFunk tiveram na legitimação de suas demandas, principalmente as forjadas com setores institucionalizados da sociedade, como grupos universitários e partidos políticos. Junto a isso, abordarei outra arena fundamental para a consolidação do trabalho da APAFunk, os bailes funk nas favelas ocupadas pelas UPPs.