

Lucas Forastiere Silveira Jupy

BAZAR DOS ESQUECIDOS
Branquitude, Instituições e o Mundo Funk

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
graduação em Direito do Departamento de Direito da
PUC-Rio

Orientadora: Prof.^a Thula Rafaela de Oliveira Pires

Coorientador: Prof. Dennis Novaes Saldanha Côrtes

Rio de Janeiro,
agosto de 2021



Lucas Forastiere Silveira Jupy

**BAZAR DOS ESQUECIDOS:
Branquitude, Instituições e o Mundo Funk**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Direito do Departamento de Direito da PUC-Rio.

Examinada pela Banca Examinadora abaixo:

Prof.^a Thula Rafaela de Oliveira Pires

Orientadora

Departamento de Direito – PUC-Rio

Prof. Dennis Novaes Saldanha Côrtes

Coorientador

Museu Nacional – UFRJ

Adriano Pilatti

PUC-Rio

Carla dos Santos Mattos

UFJF

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Lucas Forastiere Silveira Jupy

Graduado em Direito pela Faculdade Nacional de Direito. Formado em Harmonia Funcional pelo CIGAM. Tem interesse nas áreas da Teoria Crítica da Branquitude, Teoria Constitucional, territorialidades, política/gestão cultural, educação e música, atuando principalmente nos temas relacionados à decolonização epistêmica, branquitude, arranjo e composição musical.

Ficha Catalográfica

Jupy, Lucas Forastiere Silveira

Bazar dos esquecidos : branquitude, instituições e o mundo funk / Lucas Forastiere Silveira Jupy ; orientadora: Thula Rafaela de Oliveira Pires ; coorientador: Dennis Novaes Saldanha Côrtes. – 2021.

140 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Direito, 2021.

Inclui bibliografia

CDD: 340

Para todas as pessoas que tiveram –
até mesmo – seu direito de dançar
ceifado pelo projeto genocida brasileiro

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À Carmen e Anderson pelo incansável e fundamental trabalho exercido na secretaria da Pós.

Ao CNPq pelo financiamento que possibilitou minha dedicação exclusiva à esta pesquisa nos últimos dois anos, que as forças que tentam nos calar sucumbam e possamos vislumbrar um futuro menos tenebroso.

À Thula Pires por uma orientação tão próxima e dedicada, por leituras críticas e muito atentas e, principalmente, por tantas trocas inspiradoras. É um prazer e uma inspiração constante poder trabalhar e conviver contigo.

A Dennis Novaes pela parceria e amizade que já resultaram em uma coorientação de TCC e na desta dissertação, que os caminhos sigam abertos para novas empreitadas, sempre com o batidão no último volume.

À Débora pelo amor, carinho, dedicação, companheirismo e vida compartilhados, é uma honra e um prazer danado poder desbravar esse mundo louco ao seu lado.

À turma de Mestrado de 2019 pelo prazer em conhecer pessoas e pesquisas tão interessantes, espero que aquele chope saia o quanto antes, nós fizemos por onde!

Ao grupo de pesquisa e extensão *Terras e Lutas*, que tenho o prazer de integrar desde o início do mestrado e é parte fundamental de minha formação acadêmica, ativista e, sobretudo, humana. Obrigado a todes que integram ou já integraram o grupo e àqueles todes que estão na “luta pra valer”! Menção especial

aos professores: Adriano Piltatti, pelas inspiradoras trocas de saberes e experiências e à Ana Carolina Mattoso por ter, logo que cheguei à PUC e sem titubear, me convidado para integrar o grupo.

Ao grupo de pesquisa *Direito em Pretuguês*, que me proporciona um contato aproximado com pesquisadoras, pesquisadores e pesquisas que tanto admiro, além de leituras atentas e muitas trocas durante todo o processo de confecção deste trabalho.

À toda minha família. À minha mãe, Angela, por ser uma fonte tão inspiradora de força, inteligência e amizade. Ao meu pai, Paulo, por acreditar em meus projetos de vida e se desdobrar para me proporcionar condições de vivê-los. Ao meu irmão Giuliano e meus primos-irmãos Juliana, Marcos e Rafael pela amizade e tantas trocas fundamentalmente carinhosas.

Aos meus irmãos de arte Gabo Madureira e Cazedardo Mello por espontaneamente compartilharem a vida e, atualmente, a vizinhança.

À todas minhas amigas e amigos que sempre me estimulam a seguir com os vários projetos de vida, é essa força e esse apoio que possibilitam tudo, inclusive este trabalho.

Ao mundo funk: MCs, DJs, dançarinos, barraqueiros, frequentadores de bailes... é uma felicidade imensa, bem como, uma responsabilidade, poder dar sequência à pesquisa de um fenômeno cultural tão encantador e composto por tantas pessoas fantásticas e histórias inspiradoras!

Resumo

Jupy, Lucas Forastiere Silveira. Pires, Thula Rafaela de Oliveira. **BAZAR DOS ESQUECIDOS: Branquitude, Instituições e o Mundo Funk**. Rio de Janeiro, 2021. 143p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Direito. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação tem como tema as estruturas de poder da branquitude e sua mobilização para reprimir o mundo funk. Assim, objetiva: 1) denunciar formas como racismo, classismo, patriarcado e cisheteronormatividade informam a supressão de manifestações culturais subalternizadas; 2) desenvolver categoria analítica que auxilie na percepção das dinâmicas de extrativismo cultural da branquitude; 3) mapear e interpretar imagens de controle geradas pela branquitude sobre a cultura funk; 4) compreender implicações normativas de determinadas dinâmicas de poder partindo do funk; 5) estabelecer percepção mais complexa acerca das dimensões de violências, esquecimentos, resistências e permanências – pensadas para além das dimensões de controle. A partir da racialização dos sujeitos pertencentes às elites, busca-se compreender a branquitude como um espaço de privilégios e poder. Para desenvolver o Bazar dos Esquecidos como categoria analítica e espaço heterotópico, é proposto um “passeio” guiado por um narrador-vendedor que assumirá performances típicas da branquitude e, por vezes, se confundirá com a própria pessoa do autor. O primeiro “movimento” consiste na conceituação desta categoria e sua apresentação como empreendimento analítico. Em seguida, as ofertas deste são apresentadas por meio do mapeamento de imagens de controle acerca do mundo funk. Finalmente, há a saída do Bazar dos Esquecidos, a fim de situá-lo no contexto urbano contemporâneo. As dinâmicas de poder hegemônicas observadas serão compreendidas sob a lógica das estruturas interseccionadas de gênero, raça, classe e sexualidade. O mundo funk aparece sob forma de uma cultura popular de massas que resiste a estas opressões, ainda que inevitavelmente influenciada por elas.

Palavras-chave

Funk; branquitude; instituições; imagens de controle.

Abstract

Jupy, Lucas Forastiere Silveira. Pires, Thula Rafaela de Oliveira. **FORGETTER'S BAZAR: Whiteness, Institutions and funk's art world.** Rio de Janeiro, 2021. 143p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Direito. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation presents the theme of whiteness power structures and their mobilization to repress the Brazilian funk art world. The objectives are: 1) to expose how racism, classism, patriarchy and cisheteronormativity inform the suppression of subordinate cultures; 2) develop an analytic category that helps to perceive the whiteness' dynamics of cultural extractivism; 3) map and interpret controlling images about the funk culture; 4) use the Brazilian funk's example to comprehend normative power dynamics; 5) establish a more complex perception regarding the dimensions of violence, forgetfulness, resistance and persistence – considered beyond the control dimensions. Racializing the elite's subjects, is the attempted way to comprehend whiteness as a social place of privileges and power. A walk, guided by a seller-narrator that assumes some typical whiteness performances and may even be confused by the author, is proposed in order to develop the Forgetter's Bazar as an analytical category and a heterotopia. The first "movement" occurs so that the category's concept as well as its presentation as an analytical enterprise are formed. Following the dissertation's path, the Bazar's offers are presented through the mapping of controlling images created by local elites to stereotypically describe the funk art world. Lastly, we exit the Forgetter's Bazar in order to place it in the contemporary urban context. The hegemonical power dynamics are comprehended from the intersectional point of view. The funk art world appears as a masses popular culture that resists to these oppressions, although, unavoidably, gets influenced by them.

Keywords

Brazilian funk; whiteness; institutions; controlling images.

Sumário

1. Introdução	11
2. Onde estamos e quem somos?	26
2.1 Sobre o empreendimento analítico	27
2.1.1 Bazar	27
2.1.2 Esquecidos	37
2.2 Neutralidade	47
2.2.1 Ponto Zero	47
2.2.2 Invisibilidade	50
2.2.3 Tecnologia	51
3. As Prateleiras do Bazar	57
3.1 Brancos, o que vemos?	58
3.1.1 Conceituando imagens de controle	58
3.2 Imagens de Controle no Funk	64
3.2.1 Funkeiro-traficante	66
3.2.2 Funkeira-puta	69
3.3 Imagens do Mundo Funk e a Prática Estatal	71
3.3.1 Sexualidade: erotismo ou pornografia?	74
3.3.2 Criminalidade	80
4. Debate Ruidoso nos Labirintos da Cidade	88
4.1 Os Labirintos da Cidade	89
4.1.1 Do meio natural ao técnico-científico-informacional	89
4.1.2 As redes globais	92
4.1.3 A "Guerra dos Lugares"	94

4.1.4 Entre informação e comunicação	98
4.2 Ser e Não-Ser: A Cidade Masculina contra a Cidade Feminina	100
4.2.1 A defesa da boa vida	101
4.2.2 A cidade feminina	103
4.2.3 A cidade que informa e a que comunica	108
4.3 Funk Carioca: Cultura Popular de Massas	112
4.3.1 O que é cultura popular de massas?	113
4.3.2 Produção popular de massas	116
4.3.3 A condição de vizinhança	117
4.3.4 Uma disputa de tempos	120
5. Conclusão	125
6. Referências bibliográficas	133

*Arte popular, o nosso chão, é o povo quem produz o show e assina a direção.
Jorge Aragão/Acyr Marques, Coisa de Pele*

1.

Introdução



Ilustração 1 - Figura 1: Bazar dos Esquecidos. FONTE: acervo pessoal do autor.

A fotografia que você acabou de ver foi tirada por mim em 2017, durante o feriado de 7 de setembro, na primeira viagem que fiz à cidade natal de minha companheira, Araruama-RJ. Na ocasião da foto, fomos à praia de Figueira – que fica em distrito homônimo pertencente ao Município de Arraial do Cabo, vizinho de Araruama – e eu já havia ficado encantado com a poesia constante no nome deste pequeno bazar às margens da Rodovia RJ-102. Ao passar por ele na volta, resolvi fotografar.

Desde então, este nome acompanha meu subconsciente e sempre foi um desejo trabalhá-lo de alguma forma. Cheguei a pensar em uma peça teatral, um álbum musical e, até mesmo, em uma exposição multilinguística. Mas nenhum destes pensamentos saiu do campo das ideias até o ano de 2019...

O começo daquele ano simbolizou a consolidação da radicalização do projeto de poder genocida e eugenista que está, historicamente, em curso no Brasil. As novas feridas abertas após a ultra polarização das eleições de 2018 ainda estavam (e estão) longe de sarar. Na família, raras eram as conversas possíveis, entre amigas e amigos era (ainda é?) um misto de ceticismo com medo. O processo

eleitoral havia deixado traumas e cisões em famílias, grupos de amigos, ambientes de trabalho e todos os outros espaços de meu convívio social.

O noticiário havia se tornado ainda mais insuportável e a enxurrada de desentendimentos e brigas pareciam não ter fim. O pior sempre parecia estar por vir. E veio, de várias formas. Diversas notícias geravam comoção, mas uma, em especial, ~~me~~comoveu-me de forma diferente, no dia 20 de março: o DJ Rennan da Penha, na época o principal expoente do funk 150 BPM¹ – que naquele momento “tomava de assalto” o mercado fonográfico brasileiro –, teve um mandado de prisão expedido em seu nome por uma suposta associação ao tráfico de drogas.

Atendendo à decisão dos Desembargadores da Terceira Câmara Criminal, o Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro expediu onze mandados de prisão a homens “envolvidos” – segundo termos da própria decisão – com o “Baile da Gaiola”, à época, o maior baile funk da cidade do Rio². Entre eles estava Renan Santos da Silva, o DJ Rennan da Penha³. Naquele momento, ele já era considerado nacional e internacionalmente como um dos maiores nomes do funk carioca⁴, se não o maior. Até aí, não é necessário um grande esforço para reparar na intensa periodicidade com que tais investidas ocorrem⁵. Até mesmo o enquadramento no tipo penal de “associação ao tráfico”, algo que não havia aparecido com tanta frequência em outros casos, não surpreende.

Ana Carolina Mattoso Lopes (2017) compreende este processo aniquilação simbólica como parte dos instrumentos do projeto de genocídio da população negra. Assim,

Um dos instrumentos do projeto de genocídio da população negra é, não só sua aniquilação física pela violência, mas a sua **aniquilação simbólica, com o apagamento e a marginalização de sua cultura e o processo de aniquilação cultural, que nega os fundamentos da herança da cultura africana na cultura brasileira** e impede a auto identificação dos negros pela assimilação da cultura de

¹ No capítulo 4 abordará-se de forma mais direta o que é o movimento 150BPM.

² Recomenda-se a leitura na íntegra da decisão para entender quais foram as manobras argumentativas desenvolvidas pelo Ministério Público e o Desembargador relator do caso que possibilitaram a criminalização do “envolvimento” com o baile.

³ JUSTIÇA determina prisão de DJ Rennan da Penha e mais 10 envolvidos no ‘Baile da Gaiola’. Portal G1. Rio de Janeiro, 22 mar. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/03/22/justica-determina-prisao-de-dj-rennan-da-penha-e-mais-10-envolvidos-no-baile-da-gaiola.ghtml>>. Acesso em: 28 jun. 21.

⁴ Não à toa sua música “Hoje eu vou parar na gaiola” foi eleita canção do ano de 2019 no Prêmio Multishow. No momento da premiação, ele ainda estava preso.

⁵ Outra sugestão é a leitura de o capítulo 1 de meu TCC, onde faço um breve mapeamento da perseguição estatal e midiática ao mundo funk: JUPY, Lucas Forastiere Silveira. **O Estado e a Sociedade Hegemônica Contra a Cultura Funk**. 2017. 65 f. TCC (Graduação) – Curso de Direito, Faculdade Nacional de Direito, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

origem europeia. Há um processo de folclorização e ridicularização da cultura afro-brasileira pela representação errônea de seus elementos, pela perseguição a suas expressões, como a religiosidade. (p. 174) [grifo meu]

No entanto, outra coisa me chamou ainda mais atenção naquele dia e nos dias que se seguiram, a intensidade com que pessoas próximas – que eu nem sabia que lembravam de minha pesquisa⁶ – vieram debater a injustiça acometida contra Rennan. A comoção nas minhas redes – permeadas por uma vida excessivamente embranquecida e um algoritmo racista – em prol de um funkeiro foi algo novo para mim.

A quantidade de interesse pelo funk, por Rennan e pelas injustiças de sua prisão – levantadas especialmente entre estudantes de Direito e advogados – geraram debates intensos em grupos de WhatsApp, Facebook e *posts* de Instagram. Ainda assim, pergunto: onde estavam essas pessoas quando tentávamos apresentar as pautas do funk no âmbito acadêmico? Qual é o real interesse em debater essas pautas? Por que elas aparecem apenas quando tais eventos extremos ocorrem? Onde estão – hoje – aquelas pessoas que, à época, encantadas com o *hype* vieram me propor que escrevêssemos artigos sobre o assunto?

Nós, a branquitude, começamos a objetificação daí. Rennan se torna interessante quando é preso. Até então, dada a falta de interesse, refletida pela escassa produção bibliográfica, parece que Rennan e outras funkeiras e funkeiros nada poderiam informar e, muito menos, participar de pesquisas acadêmicas jurídicas, ditas progressistas. Uma vez preso, tem-se em Rennan um objeto de interesse. A morbidez deste movimento deflagra um movimento típico da branquitude – sobretudo na academia – chamado por Guerreiro Ramos (1995, p. 215) de o “tema do negro”. Tal movimento consiste em uma tematização das questões acerca de sujeitos negros, que se baseia na ideia de que estas pessoas seriam seres mumificados, curiosos e, portanto, consideradas como risco⁷.

Compreendendo que o funk costuma ser analisado no Direito por estudos criminológicos críticos, cabe a ressalva feita a essa mesma tradição por Thula Pires:

A tradição da criminologia crítica latino-americana acima destacada abordou a clivagem racial do sistema penal, a partir de categorias e valores eurocêntricos e de uma visão do negro estereotipada e homogeneizada. Nesses termos, foi incapaz de desvelar os códigos através dos quais o critério classe

⁶ No ano de 2017 comecei a pesquisar as intercessões entre funk e Direito, o que resultou na monografia citada na nota anterior.

⁷ RAMOS, Alberto Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995, p. 215.

operava de maneira racializada, assim como as variáveis de gênero, sexualidade e deficiência. **O racismo institucional não foi entendido em termos estruturais, mas como enunciação retórica de que o racismo das relações intersubjetivas extrapola as relações pessoais.** [...] (2017, p. 547) [grifos meus]

Neste sentido, já passou da hora de assimilarmos que

Racismo institucional é algo que não ocorre apenas nos órgãos de criminalização, mas que opera, inclusive, entre aqueles e aquelas que se dispuseram a pensar criticamente o campo criminológico, exatamente porque não romperam com o pacto narcísico de sua branquitude. (Ibid., p. 548)

No trabalho de conclusão da graduação em direito, meu esforço foi por tematizar a potência política das narrativas contra-hegemônicas produzidas no meio do funk. Tal movimento surge depois de anos folclorizando e dançando funk sem pensar, naquele período comecei a entender que ele é muito mais do que nossos ouvidos brancos desatentos captam: lá está um mar de potências e propostas de outras sociabilidades possíveis.

Agora, no entanto, o movimento é para tematizar o nosso descaso, a nossa inação. O problema está em nós e nós precisamos nos tematizar. O problema não é um ente estatal sem face que truca pessoas negras. Nós, os brancos, temos sangue nas mãos todas as vezes que atravessamos a rua quando vemos um menino negro andando em nossa direção, nós espalhamos este sangue pelo chão quando nos recusamos a pagar direitos trabalhistas às trabalhadoras domésticas, entre outras práticas cotidianas que sustentam as hierarquias raciais existentes. O genocídio está em curso e ele não vai cessar enquanto *nós* não entendermos que racismo é coisa, essencialmente, de branco.

Nossos corpos e existências são privilegiados por hierarquias opressoras. Daí advém a necessidade de falar aos que compartilham esses privilégios comigo. As oprimidas e oprimidos por essas hierarquias não precisam da minha chancela para compreender o que sofrem e a potência de suas tecnologias de resistência. Já os "nossos" precisam sair do lugar de conforto que nos possibilita vida numa sociedade regida pela morte.

Foi em meio a estas reflexões que entrei no curso de mestrado na PUC-Rio. Ali – e, logicamente, não apenas ali – muitos destes pensamentos começaram a tomar forma mais organizada e, novamente, o Bazar dos Esquecidos surge em minhas lembranças. Inicialmente, como um título interessante que poderia abarcar as ambivalências que gostaria de discutir na dissertação e, em seguida, como conceito orientador de todo o trabalho.

Logicamente que, como todo processo da vida, este trabalho teve seus percalços e o maior deles com certeza foi a pandemia de COVID-19. Até aquele momento (março de 2020), a intenção era de realizar pesquisas de campo, entrevistas, enfim, aproximar-me do mundo do funk para compreender as aproximações e afastamentos entre este e os espaços brancos de fazer musical⁸. Diante da impossibilidade de realizar tais objetivos, a pesquisa assumiu uma faceta essencialmente teórica.

O ponto de partida para a definição do problema pesquisado nesta dissertação foi o caráter repressivo contínuo e longo às manifestações culturais negras durante a história moderna do território que hoje denominamos de Brasil. É necessário repensar o poder institucional a partir da racialização dos sujeitos que o emanam, compreender que a branquitude é um espaço de privilégios e *poder*. A racialização apenas das vítimas de opressões não é suficiente, pois normaliza racialmente o opressor. Por isso, propus a seguinte pergunta: Que estruturas do poder são mobilizadas quando a branquitude interage com o mundo funk?

De forma a tentar responder essa e outras perguntas, formulei e mobilizei uma categoria analítica: o *Bazar dos Esquecidos*. Ela funcionou simultaneamente como categoria e lugar virtual, por onde a dissertação “caminhou”: um empreendimento analítico. Dimensões espaciais e temporais foram, portanto, centrais para o trabalho.

Assim, esquecidos não são apenas os sujeitos frutos do esquecimento, mas também os praticantes deste. Esquecer não deve ser pensado como mero ato incidental, mas reflexo da priorização de determinadas observações em detrimento de outras. A possibilidade de produzir esquecimentos é, também, um ato de privilégio.

O ambiente sociocultural da branquitude brasileira é, portanto, atravessado pelo esquecimento. E é desse lugar de quem consciente ou inconscientemente personifica essa relação, que podemos dizer que: esquecemos quem canta as músicas que ouvimos, esquecemos quem limpa nossa casa, esquecemos quem faz nossa comida, esquecemos a cor de nossa pele, esquecemos quem morre pra estarmos vivos, esquecemos nossos privilégios, esquecemos nossas raízes

⁸ Neste ponto, vale ressaltar minha aproximação pessoal com as artes, em especial, a música, já que aos 6 anos comecei a ter aulas de violão e desde os 14 participo de projetos musicais diversos, normalmente como músico, compositor ou arranjador e, recentemente, também como produtor.

opressoras, esquecemos nossas responsabilidades... esquecemos *tudo*. Deixando o fardo de nossa existência opressora nas costas de quem esquecemos.

A hipótese formulada para a pergunta proposta foi que, fazendo uso de seu aparato institucional – público e privado – a branquitude procura apagar e, simultaneamente, se apropriar das expressões do mundo funk. Para tal, torna possível – por meio do que chamarei de *Bazar dos Esquecidos* – o consumo sem aproximação das realidades das obras e autoras e autores por meio do mercado fonográfico. Neste sentido, as ações e inações do Estado para com o mundo funk surgem como práticas orientadas por uma política narcísica de fomento ao semelhante e aniquilamento do *outro* – criado por nós.

Compreendendo que as múltiplas opressões atingem os sujeitos de variadas formas simultaneamente, há de se esperar que em determinados casos o poder da branquitude se absterá de intervir e poderá, até mesmo, absorver ou legitimar determinados artistas ou obras, pontualmente. Esta hipótese, no entanto, não reduz o caráter sistemático das perseguições institucionais impostas a esta manifestação cultural.

A justificativa pela escolha do estudo do funk parte, antes de mais nada, da constatação de que este é fruto da cultura afrodiaspórica e envolve música, dança, poesia, moda e performance. Esta riqueza já seria motivo suficiente para que fosse justificada a relevância de estudá-lo. Não obstante, o funk possui um poder de comunicação e trânsito social que faz dançar desde o *playboy* da PUC até o moleque da favela. Quando toca *ninguém* fica parado⁹, mesmo.

Pensando o Direito como ciência *social* aplicada, os motivos anteriores já seriam mais do que suficientes para justificar a relevância social da pesquisa. Ainda assim, existem motivos “essencialmente” jurídicos que revelam a necessidade de pesquisar o funk. Entre eles, destaco o fato de que constantemente os Poderes Judiciário, Executivo e Legislativo têm se manifestado acerca de questões que envolvem o mundo funk, em especial, no Estado do Rio de Janeiro – berço do funk no Brasil.

No âmbito do Poder Executivo, apresento as diversas investigações policiais promovidas contra artistas do mundo funk pura e simplesmente em decorrência de suas obras. Ressalto o caso da convocação da DJ Iasmin Turbininha e do DJ

⁹ AMILCKA E CHOCOLATE. **Som de preto**. Rio de Janeiro. Funk Brasil – Bem Funk (Som Livre), 2006. Disponível em: <<https://youtu.be/pC2eVE2mOUU>>. Acesso em: 30 jun. 2021.

Polyvox para prestar depoimento em sede policial¹⁰ sob a justificativa de que investigavam o financiamento¹¹ do Baile da Nova Holanda, onde o DJ e a DJ costumavam se apresentar.

Destaco, no âmbito do Judiciário, o processo pelo qual o DJ Rennan da Penha foi condenado em segunda instância pelo crime de associação ao tráfico no ano passado, conforme abordado acima. Mas posso destacar também o pedido de prisão preventiva expedido pelo Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro contra o MC Poze de Rodo em julho de 2020. Neste caso, o Ministério Público denunciou mais uma vez um artista do funk por associação ao tráfico, por conta de sua atuação como MC e nada mais¹².

Em relação às produções normativas, decorrentes do Poder Legislativo, apresento duas leis estaduais: a lei 3.410/00 e a lei 5.265/08. Ambas estabeleceram diversos percalços que, na prática, inviabilizavam a realização dos bailes. Cito, como exemplo, a instalação de detectores de metal na porta dos bailes¹³.

Assim, é possível concluir que, apesar de não ser profundamente estudado pelo Direito, o funk sempre foi objeto de manifestações jurídicas. Logo, é necessário compreender este universo para que, talvez, figuras como o autor da principal canção brasileira do ano de 2019 não sejam encarceradas por motivos incomprovados como *associação ao tráfico de drogas*.

É necessário, ainda, colocar a academia como parte das instituições que auxiliam na manutenção das estruturas de poder da branquitude. Desta forma, é fundamental elaborar esta pesquisa de dentro deste espaço, tendo a consciência de nossas limitações cognitivas e do caráter autocrítico que a presente pesquisa deverá, inevitavelmente, assumir.

¹⁰ ZARUR, Camila. DJs Polyvox e Iasmin Turbininha são chamados para depor pela Polícia Civil. **Jornal Extra**, Rio de Janeiro, 26 jul. 2019. Casos de Polícia. Disponível em: <<https://extra.globo.com/casos-de-policia/djs-polyvox-iasmin-turbininha-sao-chamados-para-depor-pela-policia-civil-23835126.html>>. Acesso em: 29 out. 2020.

¹¹ FERREIRA, Gabriela. Entenda o porquê DJ Polyvox e Iasmin Turbininha foram intimados a depor. **Portal Kondzilla**. São Paulo, 26 jul. 2019. Disponível em: <<https://kondzilla.com/m/entenda-o-porque-dj-polyvox-e-iasmin-turbininha-foram-intimados-a-depor>>. Acesso em: 31 out. 2020.

¹² FERREIRA, Lucas. MC Poze do Rodo é considerado foragido da Justiça do Rio. **Portal R7**, Rio de Janeiro, 08 jul. 2020. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/mc-poze-do-rodo-e-considerado-foragido-da-justica-do-rio-09072020>>. Acesso em: 29 out. 2020.

¹³ PALOMBINI, Carlos. Funk proibido. In: AVRITZER, Leonardo et al. (Org.). **Dimensões políticas da justiça**. Rio de Janeiro: Record, 2012 (no prelo). Disponível em: <<http://www.proibidao.org/justica-e-cultura-funk-proibido/>>. Acesso em: 31 out. 2020.

Destaco entre os marcos teóricos da presente pesquisa os Estudos Críticos da Branquitude. É necessário, neste sentido, compreender o que significa e como se desenvolveu o conceito de branquitude na realidade brasileira. A este respeito Priscila Elisabete da Silva revela que

[...] a branquitude é um construto ideológico, no qual o branco se vê e classifica os não brancos a partir de seu ponto de vista. Ela implica vantagens materiais e simbólicas aos brancos em detrimento dos não brancos. Tais vantagens são frutos de uma desigual distribuição de poder (político, econômico e social) e de bens materiais e simbólicos. Ela apresenta-se como norma, ao mesmo tempo em que como identidade neutra, tendo a prerrogativa de fazer-se presente na consciência de seu portador, quando é conveniente, isto é, quando o que está em jogo é a perda de vantagens e privilégios.” (2017, p. 27)

A análise empreendida pelos Estudos Críticos da Branquitude no Brasil constata que esta representa mais do que um espaço de diferença, mas um espaço de poder¹⁴. Esta leitura pelo viés do poder é fundamental para análise aqui proposta. Desta maneira, o referido conceito funciona como um potente dispositivo analítico das mobilizações institucionais contra manifestações culturais de origem não-hegemônicas.

Assim, outro demarcador importante para a pesquisa é a leitura institucional empreendida pela autora Maria Aparecida Bento (2014) que também parte da branquitude para compreender de que maneira o acesso aos cargos de maior poder institucional são renegados aos grupos que foram historicamente (e seguem sendo) excluídos dos espaços de decisão.

Assim, as barreiras interpostas aos processos de mudança na distribuição de negros e brancos, homens e mulheres, no espaço institucional de poder são rígidas, profundas e não cedem com facilidade. A dimensão primária e profunda da violência, da ganância, do desejo de manter e ampliar privilégios combina-se com instâncias mais circunstanciais, embora estas últimas nem sempre sejam verbalizadas, e essa combinação caracteriza alianças fortes e resistentes. (p. 19)

Neste ponto, cabe ainda explicar a opção pelo termo “branquitude” em detrimento de “branquidade”. Conforme descrito por Lourenço Cardoso (2017) os conceitos de branquitude e branquidade foram utilizados como sinônimos até o ano de 2005, quando a pesquisadora Edith Piza cunha diferenciação entre ambos. Segundo Cardoso, esta diferenciação consistiria em relacionar branquitude como oposto de negritude e branquidade como oposto de negridade. Neste sentido, “a

¹⁴ SILVA, Priscila Elisabete da. O Conceito de Branquitude: Reflexões para o Campo de Estudo. In: MÜLLER, Tânia Mara Pedroso e CARDOSO, Lourenço (orgs.). **Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris, 2017. p. 27.

‘branquidade’ diria respeito à identidade racial do branco que não questiona seus privilégios raciais, enquanto a ‘branquitude’ refere-se àquele que questiona as vantagens raciais, caso da própria Edith Piza” (CARDOSO, 2017, p. 48).

O branco com branquitude seria o branco exceção, o branco com branquidade seria regra. Todavia, **essa exceção é formada principalmente pelos estudiosos brancos da branquitude, pois são eles que mais questionam a branquitude (e/ou branquidade).** Piza olhou para si e se diferenciou dos outros brancos ao propor a distinção de branquitude e branquidade. Ao observar para si, ela ‘procurou se salvar’ (LOPES, 2013), **propôs uma ideia de conceito e pretendeu aplicá-la a vida; não extraiu da vida o conceito, pois, na vida, a diferenciação entre branquitude e branquidade não tem se apresentado ainda relevante.** (p. 49) [grifos meus]

Dada a irrelevância da diferenciação entre ambos os conceitos na vida e diante do fato de que a grande maioria das autoras e autores referenciados nesta dissertação utilizam o termo branquitude para se referir à identidade branca, optei por também o utilizar.

Ainda sobre o campo dos estudos críticos da branquitude, cabe ressaltar a consideração de Mara Viveros Vigoya (2018, p. 131):

[...] este campo está teórica e politicamente atravessado pelas tensões ligadas à contradição inerente à raça. De um lado, se insiste em mostrar que a raça é uma construção artificial e histórica e que, neste sentido, não existe, correndo risco de minimizar seus efeitos bem reais. Do outro, se escolhe documentá-los de forma detalhada, termina-se por contribuir para pensar a raça como um fenômeno onipresente e inevitável, perdendo a oportunidade de denunciar seu caráter arbitrário e construído. **Essas tensões são inevitáveis nos campos de pesquisa sobre a raça e, do ponto de vista teórico e político, o mais produtivo é dar conta dessas tensões sem pretender anulá-las.**

Ressalto, portanto, que o presente trabalho não pretende anular nenhuma das duas tensões apresentadas por Vigoya pois, sendo elas inevitáveis, é obrigação de quem as estuda levá-las em consideração. Assim, neste trabalho a intenção será demonstrar como: 1) a opressão e o extermínio sob o prisma racial são centrais para explicar os ataques das elites brancas para com o funk; bem como 2) as tecnologias de vida empregadas no funk são ferramentas fundamentais para o enfrentamento destas mesmas estruturas opressivas.

Outro ponto teórico da pesquisa foi o mapeamento das imagens de controle produzidas pela branquitude acerca dos sujeitos que compõem a cultura funk em áreas marginalizadas da cidade¹⁵. Para tal, é necessário compreender o conceito de

¹⁵ É fundamental apontar para o fato de que o funk é consumido em todos os espaços da cidade, mas sofre represálias apenas em determinados espaços.

imagens de controle que, segundo Patricia Hill Collins (2019, p. 136), “[...] são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana”. Imagens de controle são, portanto, formas de objetificação e de justificativa para opressão de sujeitos de injustiça social.

Para a criação e desenvolvimento do Bazar dos Esquecidos enquanto categoria analítica foi necessário compreender duas dimensões. A espacial que possibilitou o “caminho” da dissertação. E a temporal, que informou de que maneira as dinâmicas de memória e apagamento são disputadas.

A compreensão do Bazar enquanto lugar foi formada pelo que Foucault denominou heterotopia. No texto *De espaço outros*, o autor busca reconstituir o desenvolvimento histórico do espaço ocidental. Este seria composto por três momentos: o primeiro seria o dos espaços medievais de localização, onde estes eram entrecruzados hierarquicamente e opostos (ex. sagrados versus profanos); o segundo seria o dos espaços modernos de extensão, ou seja, a proporção que determinados espaços tomam frente a outros (ex. público versus privado) e; por fim, o dos espaços contemporâneos de alocação que seriam espaços não estanques, de passagem, de paradas provisórias ou repouso, nos quais seríamos atraídos para fora de nós mesmos e de nossos espaços naturalizados, possibilitando outras formas de nos enxergarmos e violando as sacralizações de espaços anteriores.

Estes espaços de alocação, conforme classificação do autor, são divididos entre utopias e heterotopias. As utopias seriam os não lugares, “alocações sem o lugar real” (FOUCAULT, 2013, p. 115), isto é, que “mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou invertida” (FOUCAULT, 2013, p. 115).

Já as heterotopias seriam uma espécie de utopias realizadas, ou seja, “simultaneamente representadas, contestadas e invertidas; espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2013, p. 116). Seu nome vem da relação de oposição à não realidade das utopias. Teriam, de acordo com Foucault, papel efetivo nas sociedades, não existindo, portanto, sociedade que não se constitua por heterotopias. Ainda assim, não deveriam ser consideradas universais, pois não seriam fenômenos únicos em si mesmos: mudando e se transformando em decorrência do tempo e local que habitam.

O Bazar dos Esquecidos foi concebido como espaço do mercado capitalista moderno – sacralizado – onde apenas se objetificaria sujeitos e venderia produções, sem absorver suas intenções e capacidades. Funciona, portanto, como uma forma de desvio do encantamento¹⁶ produzido por estas obras. Seria a partir deste lugar sacralizado que se possibilitaria amarrar existências a prateleiras do mercado fonográfico e preservar a cultura hegemônica sem deixar de lucrar.

Para compreender melhor as dinâmicas do mercado fonográfico apresentei ainda o conceito de economia política da música proposto por Dennis Novaes, tendo em vista que este amplia e complexifica as relações entre produção e circulação musical e a indústria fonográfica, evidenciando as ambiguidades desta dinâmica. Para tal, o autor define quatro dimensões interligadas que formarão o conceito:

Primeiro, que a produção e a circulação da música são necessariamente mediadas por objetos que devem ser levados em conta na rede de relações. Em segundo lugar, as músicas são elas mesmas integrantes de um sistema técnico que condensa a agência dos artistas e seus contextos. O terceiro pilar ressalta que em um sistema capitalista estas músicas são mercantilizadas, o que é parte fundamental de seus modos de produção, circulação e consumo. Por fim, destaco que as músicas podem integrar regimes de troca pautados por arranjos que a ideia de mercantilização não explica completamente. É na interação entre estas quatro dimensões que reside o que chamo aqui de economia política da música. (NOVAES, 2020, p. 10)

A intenção na mobilização desta categoria analítica se evidencia, portanto, na necessidade de dar maior complexidade aos debates acerca das dinâmicas econômicas e sociais que envolvem a música como um todo e o funk, especificamente.

Para pensar na temporalidade do Bazar trouxe o que Lélia Gonzalez (1984) chamou de dialética da consciência e da memória: O substantivo “esquecido” é composto por duas dimensões antagônicas e, que para as intenções deste trabalho, serão centrais: consciência e objetificação. Segundo Lélia Gonzalez (1984, p. 226), consciência e memória são noções antagônicas, isto é:

¹⁶ Utilizo a palavra “encantamento” como referência ao conceito de Alfred Gell (1999, p. 163 apud NOVAES 2020, p. 33): “tecnologias de encantamento”. Esta seria responsável por encantar a realidade e apresentá-la de forma encantada aos espectadores de determinado processo técnico. Interessante nesta teoria da arte é a centralidade que os objetos - frutos da criação - adquirem, pois é por meio destes que os espectadores podem inferir sobre as “intenções e capacidade de quem o criou” (NOVAES, 2020, p. 33), este processo é chamado de “abduções de agência”. Assim, os objetos são centralizados “como mediadores da ação social, transitando por uma ‘área cinzenta’ onde diferentes inferências acerca da causalidade ou intencionalidade são possíveis” (p. 33). A partir dessa teoria os registros fonográficos/musicais não devem ser vistos apenas como “produtos”, mas como objetos capazes de *agência* e *participação* social¹⁶, ou seja, que alastram ideais e objetivos a partir das realidades de suas autoras e influem diretamente na realidade de seus interlocutores.

Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência. O que a gente vai tentar é sacar esse jogo aí, das duas, também chamado de dialética.

Compreende-se que o Bazar dos Esquecidos remete justamente à dialética do saber consciente (que esquece) e o não-saber da memória (que é esquecida). O Bazar se constitui, portanto, na oposição entre esquecidos-conscientes e os esquecidos-objetificados.

Por fim, trabalhei com dimensões da antropologia da música, a fim de compreender melhor em quais processos o funk está envolvido e como se organizam expressões culturais. Para tal, parti da interpretação de Dennis Novaes (2020, p. 8) acerca do conceito de “mundo da arte” de Howard Becker:

Em linhas gerais, um mundo da arte pode ser descrito como uma rede de ação e cooperação coletiva na qual se conformam valores, práticas, e julgamentos estéticos acerca da arte (Becker 1982). Um dos méritos de *Art Worlds*, sua obra clássica, é o fato de que Becker não omite as materialidades destes mundos, refletindo sobre objetos fundamentais para o estabelecimento ou não de certas formas de ação coletiva. Suas análises também traziam à tona redes dinâmicas de cooperação constantemente produzidas e reproduzidas pelos atores embora, ao contrário de Latour, ele não tenha proposto um corte epistemológico em relação ao conceito de sociedade. Os mundos da arte, para Becker, são definitivamente “formas de organização social”

É por esse motivo que a expressão “mundo funk” consta no título do trabalho. Desta maneira, é possível abarcar os elementos, pessoas e trânsito sociais que compõem o universo funkeiro.

A orientação metodológica da dissertação deu-se principalmente pela via dos estudos raciais e da branquitude. Este campo foi trabalhado de duas formas: a primeira, analisando a raça enquanto conceito estruturante do poder nas instituições tendo por base as ideias trabalhadas por Maria Aparecida Bento e; a segunda, a partir da leitura de história cultural apresentada por Paul Gilroy (2012) que não compreende o fluxo cultural como limitado às fronteiras do Estado-nação, possibilitando, portanto, uma leitura supranacional (ou afrodiaspórica) das manifestações culturais.

O mapeamento das imagens de controle, nos termos de Patricia Hill Collins (2019), relacionadas ao mundo funk, deu-se por meio de pesquisa bibliográfica. Músicas e letras de funk foram observadas também como fontes de resposta e, até mesmo, de reapropriação destas imagens.

Portanto, não pretendi manter a análise restrita a fontes bibliográficas e textuais. Estas, apesar de serem de suma importância, poderiam limitar a compreensão, fazendo ver apenas a visão desses autores. Desta forma, fontes primárias como letras de músicas, poesias e as próprias músicas foram fundamentais para a construção do trabalho e também para a melhor compreensão dos próprios documentos.

Para tal, foi necessário estar atento ao que MV Bill publicizou como favelês. Este é um aspecto típico da cultura carioca, de acordo com Adriana Facina (2008, p. 1):

a existência de uma língua produzida a partir das interações sociais que ocorrem nas favelas e que impõem gírias e modas linguísticas ao conjunto dos habitantes das cidades. Uma das maneiras de se conhecer e de se atualizar com as gírias do momento na cidade é justamente ouvir o funk, que hoje ocupa o lugar do samba na difusão e mesmo tradução desses outros falares urbanos do Rio de Janeiro.

A atenção aos “falares urbanos” foi, portanto, fundamental. Por este motivo, visão, audição e tato atentos aos estímulos da cidade e dos concidadãos foram partes integrantes da pesquisa, ainda que a circulação estivesse prejudicada em decorrência da pandemia de coronavírus. Por conta da pandemia, a audição atenta às canções e trocas com fontes mais letradas no mundo funk acerca das particularidades constantes nas letras e nos ritmos foram extremamente necessárias para a construção da dissertação. Documentários e entrevistas entraram também como fontes complementares para realizar tal letramento. Ressalto ainda que a experiência com a pesquisa de monografia realizada em 2017 também integra parte deste. Esta possibilitou trânsito por diversos territórios da cidade, bem como outras experiências de lazer, pesquisa e trabalho.

As experiências como músico do asfalto serviram como fontes de comparação e percepção de meus privilégios sociais e raciais, centralizados neste trabalho. Além disso, os estudos já realizados na área da Música serviram enquanto elementos de sensibilização auditiva para compreensão (e incompreensão) das nuances presentes nas músicas do mundo funk.

Por fim, destaco ainda o Bazar dos Esquecidos como metodologia própria deste trabalho. Uma vez constituído como uma heterotopia nos termos foucaultianos, o próprio Bazar foi o ambiente no qual se deu o percurso do trabalho. Desta forma, o capítulo 2 é um momento de apresentação e conceituação do Bazar dos Esquecidos. Já o capítulo 3, é o momento de “passeio” pelos corredores do Bazar. Em meio a prateleiras e seções, são apresentadas as versões objetificadas das criações artísticas do funk e de que forma estas adquirem tal formato. No capítulo 4, chegamos à parte externa do Bazar, momento em que apresento as incidências das relações sociais urbanas na estrutura do Bazar.

A ideia do Bazar dos Esquecidos como percurso pretende envolver leitoras e leitores nas dinâmicas típicas do mercado capitalista e apresentar, de forma concreta, as invisibilizações provocadas por este. Por este motivo, o início e o final dos capítulos são compostos por textos em primeira pessoa do plural, onde a narração possui a forma da fala de um vendedor do Bazar, fazendo uso de um linguajar próprio das elites burguesas contemporâneas. A intenção foi fazer um claro e estigmatizado contraponto ao favelês funkeiro.

A última questão metodológica diz respeito aos recursos de narração. Em determinados pontos da narrativa, não apenas no início dos capítulos, a fala do narrador-vendedor se confunde com a minha própria, assumindo performances da branquitude. Faço destaque destes momentos por meio do recurso gráfico itálico. O objetivo deste recurso narrativo e gráfico é aproximar, bem como afastar, minhas falas das do narrador-vendedor que representa o Bazar e, por conseguinte, a própria branquitude. Pretendo, por esse meio e também por meio do uso da primeira pessoa do singular, demonstrar minha proximidade pessoal com o tema de pesquisa¹⁷.

O objetivo geral da pesquisa consistiu em denunciar as formas como o racismo, o classismo, o patriarcado, o capacitismo e a cisheteronormatividade informam a supressão de manifestações culturais subalternizadas. E especificamente busquei: a) desenvolver uma categoria analítica que auxilie no processo de percepção das dinâmicas de extrativismo cultural da branquitude; b) mapear e interpretar as **imagens de controle** geradas pela branquitude a respeito da

¹⁷ Destaco aqui a aproximação, ainda embrionária e experimental, com o conceito de ‘escrevivência’ de Conceição Evaristo. Ver: Ocupação Itaú Cultural – Conceição Evaristo. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/escrevivencia/>>. Acesso em: 28 jun. 21.

cultura funk para justificar sua opressão; c) compreender as implicações normativas de determinadas dinâmicas de poder a partir do funk; d) estabelecer, a partir destes processos, uma percepção mais complexa acerca das dimensões de violências e esquecimentos, bem como, de resistências e permanências – pensadas para além das dimensões de controle.

No primeiro capítulo desta dissertação, chamado *Onde estamos e quem somos?*, apresento o Bazar dos Esquecidos enquanto espaço heterotópico onde ocorrerão as discussões propostas. Para tal, conceituo o Bazar enquanto espaço do mercado capitalista e um (anti)lugar, nos termos foucaultianos. Na sequência, explico quem são os esquecidos, buscando compreender as duas dimensões deste esquecimento, a partir da leitura de Lélia Gonzalez. Por fim, apresento a neutralidade como valor fundamental do Bazar dos Esquecidos, acrescentando a esta discussão a questão tecnológica como fator de “encantamento” afrofuturista, bem como mecanismo de controle.

O segundo capítulo é dedicado à apresentação das *Prateleiras do Bazar*, nele busco demonstrar o que é ofertado neste espaço. Com este intuito, trago o conceito de imagens de controle nos termos de Patricia Hill Collins para a conversa. Em seguida, apresento quais as suas aplicações na realidade brasileira segundo as análises de Winnie Bueno, Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro. Uma vez apresentadas as imagens de controle no Brasil, busco identificar algumas delas no mundo funk. Ao final, faço um mapeamento destas imagens em procedimentos policiais a partir de levantamento jurisprudencial e procedimental realizado por Eduardo Baker Pereira.

Por fim, no terceiro capítulo, intitulado de *Debate Ruidoso nos Labirintos da Cidade*, faço o movimento de saída do Bazar. Neste momento procuro situá-lo no contexto urbano carioca. Partindo das contribuições de Milton Santos, faço uma breve síntese do desenvolvimento histórico do meio geográfico e procuro entender como se formam os territórios urbanos contemporâneos. Em seguida, a partir da leitura de Ana Flauzina, Thula Pires e Frantz Fanon, penso nas divisões contemporâneas do território urbano carioca orientadas pelas opressões interseccionadas de gênero, raça, classe e sexualidade. Uma vez compreendidas as dinâmicas urbanas contemporâneas, apresento o mundo funk como parte destas e que, por isso, caracteriza-se como uma *cultura popular de massas* nos termos de Milton Santos.

2. Onde estamos e quem somos?

Olá, sejam muito bem-vindos ao Bazar dos Esquecidos! Ao longo das próximas páginas nossa proposta será conduzi-los por este espaço e não apenas apresentá-lo, mas demonstrar quem somos, o que ofertamos e quais as condições para pagamento de nossas *exclusivíssimas* ofertas. Ao final, concordando com os termos – ou não –, sempre possibilitamos a compra.

Neste capítulo, no entanto, restringiremo-nos a apresentar as ideologias, digo, os valores que orientam nosso espaço, quem o gerencia, a que público ele se dirige e que tipo de *objetos* ofertamos. Se você, prezado leitor, chegou até aqui é possível que se enquadre no perfil *privilegiado* de nosso público-alvo. Afinal, sabemos que acesso à pós graduação no Brasil é *reservado* para pouquíssimas pessoas¹⁸ de perfil socioeconômico e racial bem definidos. Abrir uma dissertação para leitura torna-se, portanto, ato contraintuitivo frente aos hábitos da imensa maioria da população brasileira¹⁹. Se por alguma obra do acaso (ou de políticas afirmativas), você não se adequar neste perfil, fique tranquilo, nosso Bazar trabalha com o máximo de eficiência para sempre expandir sua clientela.

Voltando ao presente capítulo, de início, analisaremos a composição e o que surge a partir de nosso nome, buscaremos evidenciar nossos *distintos* empreendedores e quais os objetivos deste empreendimento analítico. A que ideias remete a palavra bazar? Quem são os esquecidos? O que podemos comprar por ali? Serão algumas das questões que orientarão esta passagem. A finalidade será ambientar o percurso que se seguirá ao longo de todo o trabalho.

Na segunda parte deste capítulo, trataremos de forma mais aprofundada nossos valores institucionais, abordando como todas as nossas ações operam sob a irreduzível lógica da *neutralidade*. Neste trecho, demonstraremos os pilares

¹⁸ SALDAÑA, Paulo. Apenas 0,8% dos brasileiros de 25 a 64 anos concluíram curso de mestrado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 set. 2019. Educação. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2019/09/acesso-a-mestrado-no-brasil-e-16-vezes-menor-do-que-em-paises-ricos.shtml>>. Acesso em: 10 out. 2020.

¹⁹ Tal afirmação diz muito a respeito das perversas políticas nacionais de sucateamento educacional ampliadas ao longo dos últimos anos e nada a respeito de vontades e preferências da maioria da população brasileira.

epistemológicos que nos orientam, como a invisibilidade atua por aqui e qual a influência das tecnologias em nossas ofertas.

2.1 Sobre o Empreendimento Analítico

2.1.1 Bazar

Afinal de contas o que é um bazar? De acordo com o dicionário Caldas Aulete, existem oito definições possíveis para o termo:

Bazar. sm.

1. Loja em que se vendem artigos variados, esp. quinquilharias e brinquedos.
2. Venda de artigos variados, em igrejas, clubes etc., ger. para fins beneficentes: Vai haver um bazar de Natal na escola.
3. P.ext. Pavilhão, tenda ou sala onde se dá essa venda: Foram até o bazar da igreja.
4. Venda a preços bastante reduzidos, realizada por grifes e lojas em geral: A loja da galeria fará um bazar para incrementar as vendas.
5. Mercado público, ordinariamente coberto, nos países orientais: os bazares de Constantinopla, de Esmirna.
6. P.ext. Loja onde se vendem objetos usados, mas de certo valor, como quadros, louça chinesa, cristais etc.
7. Fig. Centro de grande importância ao qual afluem mercadorias: Liverpool e Bombaim são grandes bazares.
8. Lus. Lugar público onde se vendem hortaliças, carnes, laticínios e produtos de uso doméstico; MERCADO
[F.: Do persa bazar.]

Fica claro, com base em uma breve análise das definições transcritas acima, que este termo remete fundamentalmente à dinâmicas de trocas mercadológicas, ainda que distintas. Considerando, portanto, que este trabalho procurará compreender as dinâmicas de poder dentro e ao redor da indústria fonográfica, mais especificamente, quando esta dialoga com o mundo funk²⁰, é importante mantermos olhar atento também a indústria do entretenimento²¹.

²⁰ Sobre o mundo funk e ‘mundos da arte’: ver a introdução.

²¹ Não abordarei nesta parte as discussões mais específicas em torno do nascimento da indústria cultural, pois os antecessores do mundo funk e o próprio mundo funk já surgem em meio ao processo de expansão da globalização.

2.1.1.1 Mercado

A indústria do entretenimento começa a avançar ao final dos anos 1970 em meio a mudanças sociais, políticas e econômicas que reestruturam a atividade produtiva e concentram-na em serviços neoliberais e da globalização. É neste contexto que Ana Carolina Mattoso Lopes (2017) afirma haver um crescimento ainda maior de mercantilização do lazer que resulta na indústria do entretenimento se tornando “um dos mais poderosos instrumentos para a globalização cultural” (p. 93).

É interessante notar também de que forma a figura do consumo se transforma nesta fase do capitalismo global. De acordo com Milton Santos (2003, p. 23) é a partir da globalização que o consumidor passa ser produzido pelas “empresas hegemônicas” antes mesmo da produção dos próprios produtos:

Também o consumo muda de figura ao longo do tempo. Falava-se, antes, de autonomia da produção, para significar que uma empresa, ao assegurar uma produção, buscava também manipular a opinião pela via da publicidade. Nesse caso, o fato gerador do consumo seria a produção. Mas, atualmente, as empresas hegemônicas produzem o consumidor antes mesmo de produzir os produtos. Um dado essencial do entendimento do consumo é que a produção do consumidor, hoje, precede à produção dos bens e dos serviços. Então, na cadeia casual, a chamada autonomia da produção cede lugar ao despotismo do consumo. Daí, o império da informação e da publicidade.

A indústria do entretenimento se torna, portanto, instrumento que possibilita a produção dos consumidores e, conseqüentemente, de seus hábitos de consumo. Para atingir tal objetivo, ela

[...] não se limita à cultura, a arte, o audiovisual, mas tem uma abrangência maior, envolvendo o esporte, o turismo, a gestão das cidades, os grandes empreendimentos de lazer, a diversão noturna, entre outros. Ela engloba a indústria cultural, mas vai além dela. (LOPES, 2017, p. 93)

A abrangência da indústria do entretenimento é uma discussão importante, mas não será objeto de análise da presente discussão. Para este trabalho, aterei-me à dimensão cultural desta, tendo em vista que o assunto por aqui é o mundo funk e este é uma expressão da cultura afro diaspórica no Brasil:

Mar, movimento, mistura são metáforas que dão vida ao sentido poético da cultura negra contemporânea. Fundamental na constituição do mundo moderno ocidental, mas situada com toda violência à sua margem, essa cultura tem origem híbrida nas viagens de antigos navios. **Música, dança e estilo são as marcas dessa cultura que desafia as fronteiras dos estados-nação com seus padrões de ética**

e estética. Disseminação é a forma de sua trajetória. Diaspórico é o estilo de sua identidade, que só pode ser entendida no plural (GILROY, 2001).

Nos subúrbios e nas favelas da cidade do Rio de Janeiro, o hip-hop da Flórida recebe o nome de funk. Logo nos primeiros dez anos de existência, essa prática musical deixa de ser uma simples imitação ou reprodução da forma e estilo que haviam sido afetuosamente tomados de empréstimo dos negros de outros locais para se transformar num **ritmo que conjuga a estética do hip-hop às práticas negras das favelas cariocas. No funk encontramos várias performances que evidenciam essa mescla: a fala cantada do rapper, muitas vezes, carrega a energia dos puxadores de escola de samba, as habilidades do corpo do break são acentuadas com o rebolado e a sensualidade do samba e o sampler vira batida de um tambor ou atabaque eletrônico.** (LOPES; FACINA, 2012, p. 194) [grifos meus]

A partir do trecho transcrito acima, fica claro como o funk é parte integrante da cultura afro diaspórica e dos fluxos transnacionais do Atlântico negro (GILROY, 2012, p. 57). É justamente na relação entre as culturas subalternizadas e o mercado capitalista que o debate acerca da indústria cultural vai ganhando uma complexidade maior. Em meio às várias dinâmicas de apropriação, reapropriação e negociação, a categorização dicotômica de qual produção cultural seria relevante e qual seria mero produto de mercado perde o sentido. Esta disputa, na realidade, escancara o racismo que culmina na desvalorização de estéticas não eurocêtricas, sob um falso argumento de falta de engajamento político e/ou autenticidade.

A este respeito, Dom Filó, fundador da equipe de som Soul Grand Prix – uma das maiores do movimento Black Rio –, faz colocação precisa em entrevista da década de 1970 à Revista *Veja*:

Por que se aceita com toda a naturalidade que a juventude da zona sul se vista de jeans, dance o rock, frequente discoteca e cultue Mick Jagger, enquanto o negro da zona norte não pode se vestir colorido, dançar o soul e cultuar James Brown? [...] Por que o negro da zona norte deve aceitar que o branco da zona sul (ou da zona norte) venha lhe dizer o que é autêntico e próprio ao negro brasileiro? Afinal, nós que somos negros brasileiros nunca nos interessamos em fixar o que é autêntico e próprio ao branco brasileiro. (Veja 1976 apud Alberto 2009, 78) [grifos meus]

Fica evidente, a partir da fala transcrita, como o racismo orienta esse tipo de crítica. A música, especificamente, traz de forma muito intensa essas discussões, pois

Não é nada novo declarar que para nós a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso. Foi assim, que inicialmente conseguimos emergir da *plantation*: a forma estética em nossas culturas deve ser moldada a partir dessas estruturas orais. (GLISSANT, 1989 apud GILROY, 2012, p. 162)

Assim, por mais que dialoguem com o mercado capitalista, olhar para as expressões culturais afro diaspóricas, em especial, a música, a partir de lentes estéticas eurocêntricas, é reduzi-las a um lugar impróprio e insuficiente. Além disso, é importante compreender a dimensão de poder que se esconde por trás da hipervalorização do discurso verbal, afinal

[...] é preciso estar cientes que a **palavra também tem a função de marcar distinções sociais** entre as pessoas que falam “certo” e as que falam “errado”. É evidente que as regras do uso da palavra não são democraticamente distribuídas pelos membros de uma mesma sociedade e isso tem sua razão de ser: **o uso da palavra identifica classe social e garante acesso a privilégios**. As regras ortográficas e gramaticais servem tanto para sofisticar a expressão, permitir descrições complexas e definições específicas quanto para restringir o cruzamento de fronteiras sociais por quem não as domina.

A palavra identifica as pessoas “simples” que utilizam uma linguagem “simples”, que devem ter expectativas “simples” e ter acesso a direitos “simples”. **A palavra identifica pessoas mais “elaboradas”, com linguagem “elaborada”, que devem ter, por isso, pensamento e expectativas “complexas” e acesso a recursos que lhes permitam gestar uma vida “complexa e elaborada”.**

A palavra marca o certo e o errado e se transforma em instrumento fundamental de luta pela razão. A palavra tem a função de construir sentidos e quem tem mais poder tem mais condições de difundir o sentido da palavra que melhor convém a seu interesse. A palavra é uma abstração, um vazio que precisa de preenchimento, mas quem pode preencher esse vazio? Quem pode definir e redefinir sentidos? **A palavra é um campo de batalha pelo poder.**

Para desenvolver uma maneira adequada de usar as palavras é necessário investimento de tempo e de dedicação para estudar, refletir, nutrir novos pensamentos e exercitar a expressão de suas percepções sobre o mundo buscando sempre novas palavras que possam ampliar essa habilidade. Tempo não é um recurso disponível para quem precisa garantir sua própria existência na luta cotidiana pela sobrevivência.

O acesso às regras de uso da palavra revela uma das mais profundas desigualdades sociais, estabelecendo barreiras entre privilegiados e injustiçados históricos. (SANTOS, 2018, p. 154) [grifos meus]

Compreendendo a apreensão do discurso verbal por meio da dita “norma culta” e a insuficiência das lentes estéticas eurocentradas para dimensionar os discursos musicais das culturas afro diaspóricas, utilizarei ao longo do trabalho o conceito de *economia política da música* proposto por Dennis Novaes (2020), tendo em vista que este amplia e complexifica as relações entre produção e circulação musical e a indústria fonográfica, evidenciando as ambiguidades desta dinâmica. Para tal, o autor define quatro pilares de dimensões interligadas que formarão o conceito:

Primeiro, que a produção e a circulação da música são necessariamente mediadas por objetos que devem ser levados em conta na rede de relações. Em segundo lugar, as músicas são elas mesmas integrantes de um sistema técnico que condensa a agência dos artistas e seus contextos. O terceiro pilar ressalta que em um sistema capitalista estas músicas são mercantilizadas, o que é parte fundamental de seus

modos de produção, circulação e consumo. Por fim, destaco que as músicas podem integrar regimes de troca pautados por arranjos que a ideia de mercantilização não explica completamente. **É na interação entre estas quatro dimensões que reside o que chamo aqui de economia política da música.** (NOVAES, 2020, p. 10) [grifo meu]

A intenção na mobilização desta categoria analítica se evidencia, portanto, na necessidade de dar maior complexidade aos debates acerca das dinâmicas econômicas e sociais que envolvem a música como um todo e o funk, especificamente.

Em relação a economia musical, Novaes ressalta como o registro fonográfico (por meio das tecnologias de gravação) possibilitou novas formas de relação entre sonoridades e ouvintes. É por meio destes registros que musicalidades do mundo inteiro começam a se conectar e “que a música gravada adquire contornos de mercadoria” (2020, p. 31).

Produção, circulação e consumo musical adquirem outras facetas uma vez que os fonogramas passam a ser distribuídos em forma de mídia autônoma e não apenas mediados por partituras ou execuções ao vivo. Ainda assim,

Mesmo quando as músicas são mercantilizadas, a circulação de pessoas é parte integrante da economia musical. Sugiro que atentarmos para essa característica traz à tona o **poder da música de carregar e mobilizar afinidades, temporalidades e territórios, gênero, raça e classe, se envolvendo em relações de troca que não são pautadas apenas por orientações mercadológicas.** Isso não significa deixar de lado o modo como produção e circulação articuladas em um sistema capitalista influenciam a prática artística. (NOVAES, 2020, p. 31) [grifo meu]

Fica evidente, portanto, que existem influências na economia musical que vão além dos desejos e movimentos da indústria fonográfica, ainda que esta tenha grande relevância nestes processos. A esse respeito Paul Gilroy (2012, p. 210) destaca:

A aridez desses três termos cruciais – produção, circulação e consumo – leva a que se dê pouca atenção aos processos nacionais-externos neles envolvidos aos quais tais negociações se referem. Cada um deles, de maneira contrastante, abriga uma política da raça e do poder que é difícil abarcar, para não falar em apreciar integralmente, por meio das categorias por vezes cruas que a economia política e a crítica cultural europeia articulam em suas tentativas de análise da etnia da cultura. **O termo “consumo” possui associações particularmente problemáticas e precisa ser cuidadosamente analisado. Ele acentua a passividade de seus agentes e reduz o valor de sua criatividade,** bem como do significado micropolítico de suas ações no entendimento das formas de autodisciplina e resistência conduzidas na vida cotidiana. [grifo meu]

Os fluxos atlânticos invalidam, portanto, análises meramente dicotômicas das dinâmicas mercadológicas. O consumo de determinada mercadoria não anula a

potência criativa de seus autores-agentes, muito pelo contrário, em diversos casos conseguir a comercialização destas mercadorias é fruto de extremo potencial criativo e de adaptação social e tecnológica.

A potência tecnológica revela ainda um importante conceito para a economia política da música que é o que Alfred Gell (1999, p. 163 apud NOVAES 2020, p. 33) denomina “tecnologia do encantamento”. Esta seria responsável por encantar a realidade e apresentá-la de forma encantada aos espectadores de determinado processo técnico. Interessante nesta teoria da arte é a centralidade que os objetos – frutos da criação – adquirem, pois é por meio destes que os espectadores podem inferir sobre as “intenções e capacidade de quem o criou” (NOVAES, 2020, p. 33), este processo é chamado de “abduções de agência”. Assim, os objetos são centralizados “como mediadores da ação social, transitando por uma ‘área cinzenta’ onde diferentes inferências acerca da causalidade ou intencionalidade são possíveis” (NOVAES, 2020, p. 33). A partir dessa teoria os registros fonográficos/musicais não devem ser vistos apenas como *produtos*, mas como objetos capazes de **agência e participação** social, ou seja, que alastram ideais e objetivos a partir das realidades de seus autores e influem diretamente na realidade de seus interlocutores. No caso de objetos decorrentes dos fluxos do Atlântico negro, como o funk carioca e o soul, eles influenciam a sociedade a ponto de desafiar os limites dos próprios Estados-nação modernos (NOVAES, 2020, p. 34).

A fim de concluir a conceituação de economia política da música, é importante trazer a dimensão de “instigar os corpos ao movimento” (NOVAES, 2020, p. 34). É este poder de instigação de corpos por meio de objetos sonoros que se mostra fundamental para compreender a potência de movimentos musicais como o funk carioca e seu antecessor direto o Black Rio²². O fator dançante é central nestas expressões musicais e denotam suas capacidades de agência direta sobre os corpos envolvidos.

²² Sobre a relação entre Black Rio e Funk v. NOVAES, 2020, p. 24-44.

2.1.1.2 (anti)Lugar

Uma vez analisada a dimensão mercadológica (e suas complexidades) a que remete o termo ‘bazar’, é importante trazer uma segunda dimensão constante nele: a espacial. Esta está presente em quase todas as definições do verbete – reproduzido acima – do dicionário Caldas Aulete, com exceção das de número 2 e 4. Assim, podemos afirmar que o Bazar dos Esquecidos é também um lugar. Mas que lugar?

Tempo e espaço são noções que permeiam o imaginário e o pensamento ocidental modernos. De acordo com Michel Foucault vivemos, na contemporaneidade, a época do espaço, da geografia, onde o que importa são lugares e não o tempo como progressão histórica. Entretanto, uma ruptura não pode ser levada em última instância, pelo motivo de que a concepção espacial ocidental é histórica (FOUCAULT, 2013).

A época atual seria talvez sobretudo a época do espaço. Estamos na época da simultaneidade, estamos na época da justaposição, na época do próximo e do distante, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo é experimentado, creio, menos como uma grande vida que se desenvolveria através do tempo, do que como uma rede que liga pontos e entrecruza seu emaranhado. (FOUCAULT, 2013, p. 113)

A partir destas observações Foucault busca reconstituir o desenvolvimento histórico do espaço ocidental. Este seria composto por três momentos: o primeiro seria o dos os espaços medievais de **localização**, onde estes eram entrecruzados hierarquicamente e opostos (ex. sagrados *versus* profanos); o segundo seria o dos espaços modernos de **extensão**, ou seja, a proporção que determinados espaços tomam frente a outros (ex. público *versus* privado) e; por fim, o dos espaços contemporâneos de **alocação** que seriam espaços não estanques, de passagem, de paradas provisórias ou repouso, nos quais seríamos atraídos para fora de nós mesmos e de nossos espaços naturalizados, possibilitando outras formas de nos enxergarmos e violando as sacralizações de espaços anteriores (FOUCAULT, 2013).

Estes espaços de alocação, conforme classificação do autor, são divididos entre utopias e heterotopias. As utopias seriam os **não lugares**, “alocações sem o lugar real” (FOUCAULT, 2013, p. 115), isto é, que “mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou invertida” (FOUCAULT, 2013, p. 115).

Já as heterotopias seriam uma espécie de utopias realizadas, ou seja, “simultaneamente representadas, contestadas e invertidas; espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis.” (FOUCAULT, 2013, p. 116) Seu nome vem da relação de oposição à não realidade das utopias. Teriam, de acordo com Foucault, papel **efetivo** nas sociedades, não existindo, portanto, sociedade que não se constitua por heterotopias. Ainda assim, não deveriam ser consideradas universais, pois não seriam fenômenos únicos em si mesmos: mudando e se transformando em decorrência do tempo e local que habitam.

Interessante e relevante reflexão para os fins desta seção propõe Foucault (2013, p. 116) ao analisar a ambivalência do espelho:

E creio que entre as utopias e essas alocações absolutamente outras, essas heterotopias, haveria, sem dúvida, uma **espécie de experiência mista, conjugada, que seria o espelho**. O espelho, afinal de contas, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. **No espelho, eu me vejo onde não estou**, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície; estou ali onde não estou; uma espécie de **sombra que me confere minha própria visibilidade**, que me permite olhar-me ali onde sou ausente: **utopia do espelho**. Mas **é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente e tem, no local que eu ocupo, uma espécie de efeito de retorno**; é a partir do espelho que me descubro ausente do local onde estou, já que me vejo ali. A partir desse olhar, que de certa forma se dirige a mim, do fundo desse espaço virtual do outro lado do vidro, eu retorno a mim e recomeço a dirigir meus olhos a mim mesmo e a me reconstituir ali onde estou. O espelho funciona como uma heterotopia, no sentido de que **ele torna esse local, que eu ocupo no momento em que me olho no vidro, ao mesmo tempo absolutamente real, em ligação com todo o espaço que o cerca, e absolutamente irreal, já que tal local precisa, para ser percebido, passar por esse ponto virtual que está ali**. [grifos meus]

A letra da canção ‘Sampa’ de Caetano Veloso sintetizaria a dimensão narcísica do espelho²³ como exemplo mais bem acabado daquilo é bonito, que existe e influencia com protagonismo no real: o único parâmetro de existência humana plena. A dimensão heterotópica do espelho, ao contrário, possibilita a **percepção de ausência** dos lugares tidos como sagrados nas sociedades, como as instituições. Dessacraliza a existência real, escancarando a ausência. Ou, no nosso caso, o esquecimento.

²³ “É que narciso acha feio o que não é espelho” (VELOSO, 1978).

O Bazar dos Esquecidos funciona de forma similar à dimensão heterotópica do espelho, possibilitando aos sujeitos nele objetificados a percepção do esquecimento ativo de quem os objetiva²⁴.

Essa possibilidade, no entanto, é efeito colateral produzido a partir da própria existência dúbia e ambivalente do Bazar. Este foi concebido como espaço do mercado capitalista moderno – sacralizado – onde *apenas* se objetificaria sujeitos e venderia produções, sem absorver suas intenções e capacidades. Funcionaria, portanto, como uma forma de desvio do encantamento produzido por estas obras. Seria a partir deste lugar sacralizado que se possibilitaria amarrar existências às prateleiras do mercado fonográfico e preservar a cultura hegemônica sem deixar de lucrar.

Parto da dubiedade, para evidenciar que o Bazar dos Esquecidos é um antilugar, uma heterotopia, não sendo, portanto, dicotomizável. Ao mesmo tempo que é criado para a apropriação sem ressentimentos por parte de seus proprietários, viabiliza (em forma de efeito colateral) sua reapropriação, ou seja, a subversão da noção de propriedade deste espaço, a ponto de os esquecidos (frutos do esquecimento) poderem obter ganhos materiais e falar de si de dentro do próprio Bazar, ainda que por entrelinhas estéticas. O lugar social ocupado por sujeitos racial e socialmente subalternizados é estanque para a *normalidade* de nossas sociedades, desta forma, romper com estes espaços por meio de ascensão socioeconômica e criação estética própria seriam comportamentos desviantes. Esta ambivalência torna o Bazar um espaço de fora da fronteira espacial ocidental moderna, caracterizado pela passagem, por posicionamentos móveis.

De forma mais concreta, o lugar do Bazar se materializa a partir do momento em que as culturas do asfalto e da favela se chocam. Do choque inicial, surge a reação desmedida, que visa a destruição daquilo que não se entende. Isto ocorreu, por exemplo, nos assim chamados “arrastões” de 1992:

Um acontecimento foi crucial para que tal imagem dos funkeiros ganhasse força: os chamados “arrastões”. Vale destacar que esse termo foi o nome dado pela mídia para uma suposta “invasão” de uma das praias mais famosas do Rio de Janeiro por centenas de jovens funkeiros, habitantes de favelas, que, segundo os jornais, só estavam lá para saquear os banhistas de classe média. Como já destaquei, o funk não teve início com o “arrastão”, mas esse evento acelerou o seu processo de popularização, arremessando os jovens das favelas para o centro do cenário midiático. Tal evento, amplamente noticiado e estudado por críticos culturais (cf.

²⁴ No próximo item, tratarei diretamente acerca das duas dimensões dos “esquecidos” e o esquecimento ativo como estratégia de apagamento.

Herschmann, 2000; Yúdice, 2006; Arce, 1997), tornou-se uma espécie de marco no imaginário coletivo da história do funk e da vida social da cidade. (LOPES, 2011, p. 34)

Este episódio pode ser compreendido, nos termos da autora, como o marco coletivo na história do choque entre o funk e a vida social das elites da cidade do Rio de Janeiro. Até aquele momento, pouco se falava sobre a existência do funk nos veículos de comunicação corporativos e hegemônicos, ainda que os bailes, há época, já movimentassem milhares de pessoas nas favelas e clubes da cidade, em especial na Zona Norte. Ainda assim, é necessário destacar a cobertura midiática hegemônica como uma das principais responsáveis pelos subsequentes ataques à cultura funkeira, não apenas por meio dos veículos de comunicação, mas também por meio de ações policiais e CPIs na Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Assim como em outros momentos da história do país, o papel da mídia corporativa é central na mobilização do *medo branco*. A questão racial branca está no centro da perseguição ao funk, portanto.

Todavia, antes da virada do século, os artistas mais ligados ao subgênero do funk conhecido como *melody* começam a ter muita entrada nessas mesmas mídias e também nas principais gravadoras. Simultaneamente ao movimento de criminalização, existe um movimento de abertura do mercado fonográfico para determinados artistas do mundo funk.

É nesse momento que identifico o surgimento do Bazar dos Esquecidos, ali ele é forjado, quando passa a representar maiores ganhos à indústria fonográfica (que identifica o potencial de mobilização e de reversão dessa mobilização em lucro financeiro) e passa a ser vendido ao asfalto de uma forma mais *leve, limpa e controlada*, a fim de não representar riscos à manutenção das assimetrias sociais existentes. Não à toa, o subgênero que mais adentra o mercado fonográfico nesta fase é o *melody*, que é caracterizado por suas letras românticas e arranjos mais pomposos. Aproximando-se mais estética da música pop e, portanto, mais familiar aos ouvidos da branquitude.

Cabe ressaltar ainda, como a interação entre mercado fonográfico, mídia corporativa e a prática estatal são fundamentais para o surgimento e manutenção do Bazar. São estas estruturas que proporcionam a prosperidade deste. Note-se que sua prosperidade é condicionada a uma estrutura muito semelhante à que sustenta os privilégios da branquitude e isso não é acidente.

Essa fase possibilita, entretanto, um crescimento significativo da economia funkeira, dentro e fora da favela. É claro que isso não é fruto de boa vontade das elites, tanto que os movimentos por criminalização seguiram e seguem com força até os dias de hoje. No entanto, o que quero destacar é a ambivalência das dinâmicas constantes no Bazar dos Esquecidos que, por isso, o caracterizam como uma heterotopia.

2.1.2 Esquecidos

Recorro novamente ao recurso do dicionário para compreender os significados possíveis da palavra “esquecidos”:

Esquecido

a.

1. Que se esqueceu, que não foi lembrado (documento esquecido)
 2. Abandonado, desprezado: "O arco pende-lhe ao ombro, esquecido e inútil" (José de Alencar, Ubirajara)
 3. Diz-se de pessoa que esquece das coisas com frequência; DESMEMORIADO
 4. Diz-se de galo que não tem esporões ou os tem atrofiados
 5. Pop. Diz-se parte do corpo que perdeu (permanente ou momentaneamente) a sensibilidade, a capacidade de movimentar-se etc.
 6. RS Diz-se de cavalo que não desenvolveu colmilhos, os dentes caninos
 7. Que está absorto em pensamentos, meditação: "Ficou calada, com o olhar esquecido no tapete, movendo languidamente o leque..." (Eça de Queirós, Os maias))
- sm.
8. Indivíduo que não tem boa memória.
 9. Aquilo ou aquele que existe em um lugar e de que as pessoas não se lembram (por desinteresse ou pela pouca importância): os esquecidos da sociedade. [F.: Part. de esquecer.]

É possível concluir que da palavra “esquecido” emerge, fundamentalmente, a questão temporal. Esta dimensão também auxilia na compreensão de que o Bazar dos Esquecidos é uma heterotopia, nos termos de Foucault, pois se trata de espaço concebido historicamente, aos moldes das espacialidades ocidentais.

O substantivo “esquecido”, no entanto, é composto por duas dimensões antagônicas²⁵ e que, para as intenções deste trabalho, serão centrais: consciência e objetificação. Segundo Lélia Gonzalez (1984, p. 226), consciência e memória são noções antagônicas, isto é:

Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do *esquecimento* e até do saber. É por aí que o

²⁵ Ver as definições do dicionário de número 8 e 9.

discurso ideológico se faz presente. **Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade**, dessa verdade que se estrutura como ficção. **Consciência exclui o que memória inclui**. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência. O que a gente vai tentar é sacar esse **jogo aí, das duas, também chamado de dialética**. [grifos meus]

Compreende-se que o Bazar dos Esquecidos remete justamente à dialética do saber consciente (que esquece) e o não-saber da memória (que é esquecida). O Bazar se constitui, portanto, da oposição entre esquecidos-conscientes e os esquecidos-objetificados.

2.1.2.1 Esquecidos-conscientes

O esquecimento no senso comum é compreendido como ato incidental, involuntário. O ato de esquecer costuma ser ligado a uma passividade intrínseca, portanto. Independentemente de versões que possam alertar para algum viés involuntário do esquecimento, para compreender o Bazar dos Esquecidos será necessário pensar nele como ato *ativo*.

Quem são, portanto, os esquecidos que dão nome ao empreendimento analítico? Neste ponto, é válido ressaltar que este esquecimento ativo, nomeador e norteador do Bazar, é realizado de forma sistêmica dentro de nossa sociedade, a partir das estruturas que estabelecem hierarquias raciais entre sujeitos diversos. Interessa, portanto, compreender quem se utiliza deste como estratégia, ou seja, quem o criou, o mantém e alimenta com as finalidades descritas no item anterior²⁶. Desta forma, é necessário atrelar este esquecimento ativo às noções de hegemonia e privilégio, compreendendo que os esquecidos-conscientes *podem* esquecer, pois *podem* existir e ser: quem é, (pode) esquece(r).

Aproveito para destacar que os esquecidos-conscientes são simultaneamente consumidores e associados do Bazar dos Esquecidos. Não compreendo que haja diferença entre os que ofertam as mercadorias (donos dos meios de produção e distribuição fonográfica) e os que consomem. Existe sim um

²⁶ V. o item “Bazar” (2.1.1).

grau de distinção entre os momentos de choque com a “porta de vidro” dos privilégios brancos (PIZA, 2003)²⁷, mas para a classificação de esquecidos-conscientes, não fará diferença. Compreendo que independentemente de os privilégios estarem ou não visíveis aos privilegiados, consumir, nos termos do Bazar é associar-se a este.

Parto da definição de Frantz Fanon (2008, p. 26) para afirmar que o esquecimento ativo, que constitui o Bazar, é consequência do fato dos esquecidos-conscientes habitarem a zona de ser e, portanto, possuírem o poder de definição de humanidade. Assim,

Mesmo expondo-me ao ressentimento de meus irmãos de cor, direi que **o negro não é um homem.**

Há uma zona de não-ser, uma região extraordinariamente estéril e árida, uma rampa essencialmente despojada, onde um autêntico ressurgimento pode acontecer. A maioria dos negros não desfruta do benefício de realizar esta descida aos verdadeiros Infernos. [grifo meu]

Foi a partir da desumanização de sujeitos negros que a branquitude se constituiu como parâmetro de humanidade. O estabelecimento da raça como obstáculo para atingir a condição humana foi estratégia forjada e introjetada nas sociedades coloniais a fim de justificar sua principal atividade econômica: o tráfico transatlântico de pessoas escravizadas advindas de diversas regiões do continente africano.

Esta autodeclaração de *normalidade* e *humanidade* está diretamente ligada ao fenômeno do esquecimento das opressões e privilégios que constituem a experiência de nós, brancos, nas sociedades modernas.

[...] quando se refere à escravidão, fala-se de “escravo”; quando se fala de escravo, associa-se diretamente ao negro. Ou se preferirem, **a palavra escravo é entendida como sinônimo de negro. Dessa maneira, a escravidão seria um fenômeno que diz respeito somente ao negro**, automaticamente, resulta no esquecimento do colonizador, do escravizador, ou mais concretamente, do branco. Além disso, naturaliza o negro como escravo, ou descendente de escravo, diferente de considerá-lo um humano que em determinado momento histórico foi escravizado. **A lógica de raciocínio que naturaliza o negro como escravo, ao mesmo tempo leva, de forma sutil no decorrer do tempo, ao esquecimento do opressor. O esquecimento é o primeiro passo. O segundo passo é a invisibilização do branco no papel de escravizador.** Por isso, a imediata associação de escravidão à deformidade do negro, esquecendo-se dos outros “prováveis” deformados, como o branco e o indígena. (CARDOSO, 2017, p. 186) [grifos meus]

²⁷ Tema que abordarei na segunda parte do presente capítulo.

O esquecimento é, portanto, não apenas dos *outros*, mas de si próprio. Os esquecidos-conscientes, esquecem de si e de suas vantagens sociais, ao mesmo tempo que forjam e objetificam os *outros* e suas expressões a fim de consumi-las. Além disso, é importante atentar para a passagem onde Cardoso afirma que o esquecimento é o primeiro passo e, em seguida, ocorre a invisibilização dos papéis opressivos. O esquecimento é parte de uma lógica narcísica que viabiliza o apagamento do papel social opressor exercido por sujeitos brancos no passado e possibilita sua manutenção no presente. Assim sendo, o ato de esquecer integra um dos pactos narcísicos da branquitude.

[...] o que se observa é que, mormente as diferentes concepções e práticas políticas desses grupos, há algo semelhante a um acordo no que diz respeito ao **modo como explicam as desigualdades raciais: o foco da discussão é o negro e há um silêncio sobre o branco.**

Assim, o que parece interferir neste processo é **uma espécie de pacto, um acordo tácito entre os brancos de não se reconhecerem como parte absolutamente essencial na permanência das desigualdades raciais no Brasil.** E, à medida que nós, no Ceert, fomos ministrando cursos dirigidos ao movimento sindical, tornou-se mais aguda a percepção de que muitos brancos progressistas que combatem a opressão e as desigualdades silenciam e mantêm seu grupo protegido das avaliações e análises. Eles reconhecem as desigualdades raciais, só que não associam essas desigualdades raciais à discriminação e isto é um dos primeiros sintomas da branquitude. Há desigualdades raciais? Há! Há uma carência negra? Há! Isso tem alguma coisa a ver com o branco? Não! É porque o negro foi escravo, ou seja, é legado inerte de um passado no qual os brancos parecem ter estado ausentes. (BENTO, 2002, p. 26) [grifos meus]

Fica evidente como a lógica de mercado capitalista atrelada aos discursos midiáticos, inerentes ao Bazar, trabalham eficientemente para possibilitar a dinâmica de preservação de privilégios descrita acima. Compreendendo o Bazar dos Esquecidos como uma expressão do mercado fonográfico, ele possibilita à branquitude (sua proprietária e, simultaneamente, público-alvo) **ouvir sem escutar.**

Logo, o esquecimento ativo se opõe à escuta ativa, pois

A escuta ativa tem como princípio orientador a proposta de que o adulto mediador, ou a criança e o adolescente, **proponha a escuta da voz do outro, de forma integral e acolhedora, isto exige de quem ouve disponibilidade de tempo e também uma postura de não-julgamento do que é dito por nosso interlocutor.** Nos processos de escuta ativa e amorosa, **quem ouve vivencia o exercício do despojamento de seus conceitos ou pré-conceitos.** Ouve e acolhe. Quem conta sua história pode revisitar seu passado, reorganizando o pensamento por meio de palavra, das pausas e dos silêncios. Quem ouve pode reorganizar seu sentimento de acolhimento. Em algumas situações de escuta ativa e amorosa, quem conta sua história de vida, ou o fato presente, solicita de quem ouve suas reflexões, suas palavras, e neste momento, a escuta ativa, transforma-se em diálogo amoroso, pois quem ouve também tem histórias para contar. Dialogamos com a amorosidade revelada nas obras e projetos coordenados por Paulo Freire (1987; 1997), ao

relembrarmos de que a condição humana e a prática educativa são constituídas pela amorosidade de ser e estar no mundo. (PRECOMA, 2016, p. 3) [grifos meus]

A passagem transcrita explicita a forma como o Bazar dos Esquecidos produz uma comunicação não-dialógica entre esquecidos-conscientes e esquecidos-objetificados. Esta forma de comunicação é o que possibilita uma apropriação sem ressentimentos (e cheia de pré-conceitos) das produções culturais de sujeitos negros, entre elas o funk.

Em suma, esquecidos não são apenas os frutos do esquecimento, mas também os que o praticam. Para compreender este trabalho, esquecer não deve ser pensado como mero ato incidental, mas como ato consciente de hipervalorização – tendente à *universalização* – de uma forma de vida branca, eurocêntrica, patriarcal, proprietária, cristã e burguesa em detrimento de tantas outras. O cenário sociocultural da branquitude brasileira é marcado pelo esquecimento. Esquecemos quem canta as músicas que ouvimos, esquecemos nossas raízes opressoras, esquecemos nossas responsabilidades, esquecemos a cor de nossa pele, esquecemos nossos privilégios... enfim, esquecemos de tudo para suportar o insuportável peso de nossa existência.

2.1.2.2 Esquecidos-objetificados

Como dito anteriormente: quem é, (pode) esquece(r). Por outro lado: quem não é, não (pode) esquece(r). Os esquecidos-objetificados são a segunda dimensão de “esquecidos” que eu gostaria de abordar. Retomando agora as definições do dicionário, esta dimensão se relaciona diretamente à definição número 9 do verbete reproduzido no início deste item²⁸. Os frutos do esquecimento no Bazar são simultaneamente os autores e suas criações que serão ofertadas nas prateleiras do estabelecimento. O esquecimento do Bazar contempla, portanto, objetos e sujeitos. No entanto, a primeira pergunta que emerge é: como podem ser ofertados e esquecidos simultaneamente?

Daí é importante relembrar que o esquecimento empreendido pelo Bazar é *ativo*, assim sendo, atua de maneira relativa e seletiva, ou seja, esquece (ou não) do que quer, não há acidente. Destaco, novamente, que tal abstração é em muito

²⁸ V. o início do item “Esquecidos” (2.1.2).

facilitada pelas dinâmicas de apagamento promovidas no centro das interações entre mercado capitalista, mídia hegemônica corporativa e as práticas estatais – tanto repressoras quanto provedoras –, conforme analisado no item anterior: “Bazar”.

Aqui, no entanto, gostaria de abordar o potencial criativo das obras e de seus autores²⁹, destacando sua forma inventiva de mobilizar memórias e, conseqüentemente, subverter esquecimentos. Deslocando, ou ao menos tensionando, as estruturas de propriedade do Bazar, atuando a contragolpe de seu ideal fundador.

De início, cabe destacar que farei uso da compreensão de memória como relação, isto é, evitando qualquer oposição entre indivíduo e coletividade (GONDAR, 2008).

Pensar a memória é (sic) como relação abre a possibilidade de que a partir de uma nova situação ou um **novo encontro** – como pretende ser a situação analítica, por exemplo – **o passado possa ser tanto recordado quanto reinventado**. Desse modo, a história de um sujeito, individual ou coletiva, pode ser a história dos diferentes sentidos que emergem em suas relações. Ou, de outro modo: abre-se a possibilidade de que a **memória, ao invés de ser recuperada ou resgatada, possa ser criada e recriada, a partir dos novos sentidos que a todo tempo se produzem tanto para os sujeitos individuais quanto para os coletivos – já que todos eles são sujeitos sociais**. A **polissemia da memória**, que poderia ser seu ponto falho, é justamente a sua riqueza. [grifos meus]

A passagem destacada é muito importante para a compreensão do que quero enfatizar aqui como potencial criativo e inventivo dos esquecidos-objetificados. Para abordar este potencial, retornarei aos artistas do mundo funk. Criadores e suas criações utilizam a polissemia da memória para construir novas perspectivas de futuro e contra-narrativas de memórias hegemônicas. Assim, possuem a capacidade de enturvar as narrativas oficiais, ainda que estejam dentro do Bazar dos Esquecidos³⁰.

Michael Pollak (1989) indica a diferença entre, de um lado, as memórias subterrâneas das minorias e grupos subalternizados, e de outro, a memória oficial construída pelos grupos que almejam a própria hegemonia. **A memória coletiva é fruto de processos de dominação, imposição ou violência, e palco de uma disputa constante pelo direito à narrativa. Melhor que ninguém, os artistas do proibidão reconhecem que narrar, experiência eminentemente coletiva, integra relações de poder. Ao apagarem identidades coletivas pelo silêncio ou pelo esquecimento, os grupos que lutam pela hegemonia retiram do espaço**

²⁹ Penso numa versão alargada de autoria, desconsiderando, portanto, os parâmetros restritivos convencionados no Direito Autoral.

³⁰ A título de exemplo desta contra-narrativa sugiro a audição da música “Comando Vermelho” do MC Mascote. Disponível em: <<https://youtu.be/CYk1vnQtxcQ>>. Acesso em: 27 jun. 21.

social a existência mesma de certos sujeitos. Nossos artistas inscrevem poeticamente aqueles que não têm voz em canais privilegiados de construção narrativa. O proibidão reitera, lamentoso, a saudade dos mortos da guerra às drogas e coloca em xeque o discurso oficial pretensamente hegemônico. Sujeitos colocados à margem por demarcações estatais normativas resistem à imposição do silêncio, e sua mensagem ecoa pela cidade. Poetas, compositores, intérpretes e produtores musicais se contrapõem ao aparato de repressão do Estado e a veículos bilionários de comunicação com paredões de som e canais de internet. (PALOMBINI; NOVAES, 2017, p. 300) [grifo meu]

A análise de Novaes e Palombini é certa e exemplifica bem o que se buscava ao demonstrar as disputas que emergem pelo direito à narrativa. Os artistas do proibidão fazem suas vozes e histórias ressoarem por diversos espaços de uma cidade partida. Utilizam canais de internet e potentes caixas de som para fazer ecoar suas vozes e suas vivências por uma cidade historicamente constituída por injustiças sociais, raciais e econômicas.

Estimada(o) leitora(o), para dar sequência a esta seção precisarei fazer uma pequena regressão, novamente, ao ano de 2019, espero que não se incomodem...

No dia 28 de março, eu, juntamente com meu irmão, saí da casa de meus pais na Barra da Tijuca – bairro de classe média alta na Zona Oeste da cidade onde residi grande parte de minha vida – para ir ao ato cultural em apoio ao DJ Rennan da Penha no centro da cidade do Rio de Janeiro. Há cerca de uma semana, no dia 20/03/2019 os Desembargadores do TJ-RJ haviam condenado o DJ – um dos maiores expoentes do funk carioca naquele momento – a 6 anos de reclusão por associação ao tráfico de drogas. O lastro probatório era risível, tanto que em primeira instância a juíza havia inocentado Rennan. Ainda assim, os desembargadores acataram o recurso do MP-RJ e condenaram o DJ.

O ato estava marcado para ocorrer na porta do Tribunal de Justiça, mas foi transferido horas antes para dentro do Circo Voador³¹ – casa de shows na Lapa, bairro bem próximo ao centro – atendendo a pedido dos advogados de Rennan, que estavam receosos que a realização do ato em frente ao TJ pudesse prejudicar a defesa de seu cliente, especialmente pois naquele mesmo dia aconteceria um seminário dentro do próprio Tribunal com participação de diversos ministros do Supremo Tribunal Federal³². O próprio receio em realizar tal ato em espaço público

³¹ Página do evento de Facebook do “Ato Cultural em Apoio ao DJ Rennan da Penha” realizado no dia 28/03/2019: <https://www.facebook.com/events/1995515070755171?active_tab=about>

³² PAULO Cezar Pinheiro Carneiro é homenageado em seminário sobre Processo Civil. **TJRJ**, 2019. Disponível em: <<http://www.tjrj.jus.br/web/guest/noticias/noticia/-/visualizar-conteudo/5111210/6277566>> Acesso em: 21 mai. 21.

já diz muito sobre a forma como as instituições *democráticas* lidam com o funk, mas isso é assunto para outro momento.

Fato é que o ato aconteceu, de forma enxuta e menos chamativa, dentro do Circo Voador e para lá nós fomos. Era um dia chuvoso, o clima era tenso na cidade, inclusive por que o novo (e, atualmente, ex) governador dava mostras explícitas da extrema militarização da vida urbana que pretendia, sem nem ao menos dissimular as suas intenções como era a praxe até então. No próprio evento do Facebook é possível colher exemplos desta tensão a partir da leitura de alguns comentários:

Aos que estão vindo pro ato, só um se liga que a polícia tá bem na porta do evento e provavelmente vai rolar aquela revista desnecessária.³³

Galera, dois caras se identificando como policiais militares acabaram de me abordar na porta do circo, me filmaram se identificando serem do evento ligado às organização e depois vieram me ofender, não pararam de filmar, filmaram as pessoas que estão comigo, somos do complexo da maré, eles ainda estão do lado e fora e eu não conseguir resolver, só queria Apagar as filmagens mas não consegui já que eles estão ligados com o Lapa presente e a polícia obviamente, estão de blusa vermelha os dois³⁴

Gente, quem estiver chegando agora no evento, se liguem nesse cara aí no vídeo, estávamos eu, minha namorada e meu amigo entrando no circo voador e esse babaca veio perguntar se aceitaríamos participar de um vídeo pra falar sobre o evento, até aí tudo bem, só minha namorada aceitou. Começou a fazer um monte de perguntas pra ela e do nada se identificou como policial militar e ficou fazendo várias perguntas escrotas e sendo super intolerante. Ele tá rondando o circo voador, NÃO ACEITEM PARTICIPAR DO VÍDEO! Boicotem essa porra.³⁵

A capacidade de trânsito, garantida por nossos privilégios de raça, classe e gênero, proporcionou com que eu e meu irmão chegássemos ao ato sem maiores contratempos e só fui ficar sabendo destes incidentes após sair do Circo. Assim, chegamos, nos dirigimos para a lateral direita da lona e aguardamos o início das falas.

Apesar de toda a tensão prévia, o ato em si aconteceu sem percalços. Foram diversas as apresentações artísticas viscerais, falas emocionadas e de papo retíssimo. Certamente, foi um momento de formação. Ver toda aquela capacidade

³³ Comentário de usuário da rede social Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/1995515070755171/?post_id=1998434640463214>. Acesso em: 21 mai. 21.

³⁴ Comentário de usuário da rede social Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/1995515070755171/?post_id=1998484960458182>. Acesso em: 21 mai. 21.

³⁵ Comentário de usuário da rede social Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/1995515070755171/?post_id=1998486077124737>. Acesso em: 21 mai. 21.

de mobilização e a potência daqueles sujeitos e seus fazeres artísticos, em meio ao caos provocado pelos ideais genocidas das instituições penais, realmente me proporcionou um grande aprendizado de vida, muito além das fronteiras da pesquisa.

Em um destes momentos, uma das lendas do mundo funk carioca, MC Leonardo – um dos apresentadores da noite junto com MC Smith – relacionou funk e maculelê. Até então, eu ainda não tinha pensado sobre esta perspectiva, mas naquela noite, em meio a todos os acontecimentos, tudo fez sentido. Ele bradou que o funk vinha do maculelê e que este é do a “**luta com facão pela liberdade**”.

Longe de querer buscar uma mitologia fundadora do funk, esta alegoria proposta por MC Leonardo é fundamental para a compreensão do funk enquanto elemento libertador. Se substituirmos o facão pelo microfone, a caneta e o laptop, é possível compreender com precisão tal afirmação. O funk é **também** fruto disso, é fruto de apropriações e reapropriações constantes. Estas não precisam necessariamente ser pensadas diretamente por seus compositores para acontecerem e é justamente aí que está a beleza e o encantamento proporcionados por ele.

Movido por essa beleza alegórica, fui buscar no funk – em diversos subgêneros – e no maculelê alguns espaços de diálogo. Entre os elementos que identifiquei presentes em subgêneros diversos do mundo funk, destaco sobretudo a célula rítmica do tamborzão. O ritmo tamborzão, surgido em meados da década de 1990 (NOVAES, 2020), está presente em diversos subgêneros do funk carioca e é provavelmente um dos mais importantes do mundo funk³⁶. O que destaco neste padrão rítmico é a célula rítmica do atabaque do Maculelê³⁷.

[...] o ritmo do atual “funk tamborzão” provém da fusão entre o ritmo “volt mix” e tambores afro-brasileiros. Mais precisamente, o ritmo “tamborzão” presente no funk tem a mesma célula rítmica do atabaque do Maculelê, indicando assim o processo de modificação, na qual esse ritmo passou, porém estando ainda presente na cultura popular brasileira. (BORBA; HIRSCH, 2014, p. 405)

Esta relação entre funk e Maculelê é importante pois

O maculelê é uma cultura tradicional de Santo Amaro da Purificação, Bahia que remonta o período colonial (1500-1822), **relembrando a memória dos negros escravizados** e trazidos para terras estrangeiras e acabando por incorporar outros elementos culturais.

³⁶ Uma das músicas de maior sucesso do tamborzão é “Fogão Dako” da MC Tati Quebra Barraco. Disponível em: <https://youtu.be/Ok_ixiESoi8>. Acesso em: 27 jun. 21.

³⁷ Recomendo também a audição atenta desta cantiga de capoeira no ritmo do Maculelê, a fim de compreender a semelhança rítmica entre ela e a música de Tati que destaquei na nota anterior: Disponível em: <<https://youtu.be/iAnPFJ6enRE>>. Acesso em: 27 jun. 21

O mote central do maculelê é a **luta de um povo que desejava liberdade, através de danças com bastões e ritmos que lhe são peculiares**, levando o brincante de maculelê a momentos de fantasia e **recordação de experiências vividas pelos nossos antepassados, conservados na memória daquele que insiste em mantê-los lembrados**. Esses momentos são protagonizados por corpos que dançam para reviver tal memória, recriando-a de variadas maneiras. (p. 3) [grifos meus]

É interessante notar como a dimensão da memória da escravidão está presente de forma intensa no Maculelê e, conseqüentemente, também no funk³⁸. Aproveito para apresentar dois dos inúmeros mitos originários do maculelê, provenientes de tradição oral e reproduzidos textualmente por Leopoldino e Chagas (2012, p. 7):

[...] conta-se que Maculelê era um negro fugido que tinha doença de pele. Ele foi acolhido por uma tribo indígena e cuidado pelos mesmos, mas ainda assim não podia realizar todas as atividades com grupo, por não ser um índio. Certa vez Maculelê foi deixado sozinho na aldeia, quando toda a tribo saiu para caçar. Aproveitando disso uma tribo rival aparece para dominar a aldeia. Maculelê usando dois bastões lutou sozinho contra o grupo rival e, bravamente, venceu a disputa. Desde então foi considerado o herói daquela tribo.

Outra lenda fala do guerreiro indígena Maculelê, um índio preguiçoso e que não fazia nada certo; por esta razão os demais homens da tribo saíam em busca de alimentos e deixavam-no na tribo com os idosos, as mulheres e as crianças. Uma tribo rival ataca, aproveitando da ausência dos guerreiros. Para defender sua tribo, Maculelê, armado apenas com dois bastões já que os demais índios da sua tribo haviam levado todas as armas para caçar, enfrenta e mata os invasores da tribo inimiga. Maculelê passa a ser o herói da tribo e sua coragem reverenciada.

Existem diferentes versões para cada lenda, mas a maioria mantém **como base o ataque rival, a resistência solitária e a improvisação dos dois bastões como arma**. [grifo meu]

Independente de veracidade histórica, estas narrativas possuem diversos elementos que possibilitam inferir o porquê³⁹ de terem sido incorporadas ao mundo funk. O ataque rival e a resistência solitária dizem muito a respeito do contexto em que o funk explode no final do século XX, em meio aos crescentes ataques neoliberais às populações (majoritariamente negras) moradoras de favelas no Rio de Janeiro, legitimados pela guerra às drogas. Aliado às mídias corporativas, o poder público trabalhou e segue trabalhando (SANTOS, 2020) ostensivamente em cima da metáfora da guerra (LOPES, 2012) para justificar suas ações de extermínio contra estas populações, seja por meio do assassinato empreendido por forças policiais, seja por meio das mortes em vida geradas pelo encarceramento, pela precariedade trabalhista, pelas parcas políticas públicas de saúde, entre outras. A

³⁸ Esta afirmação reforça mais uma vez a tradição afro diaspórica a qual o funk está ligado.

³⁹ Mesmo que de forma mítica, alegórica e, até mesmo, acidental.

sofisticação violenta da metáfora da guerra é tamanha que colocou as populações faveladas isoladas do *restante* da cidade, como representação dos *inimigos* principais da modernidade, tida por essas narrativas como a principal finalidade social.

A improvisação como tática de resistência também possui um caráter extremamente relevante acerca do contexto de produção musical funkeira nas favelas cariocas. Diversos foram os mecanismos de adaptação às limitações tecnológicas que possibilitaram o desenvolvimento desta forma muito específica e inventiva de produção musical. Observando desta maneira, portanto, funk e Maculelê têm muito mais em comum do que o senso comum poderia imaginar.

Não parece coincidência, portanto, que os atabaques *sampleados* no ritmo tamborzão possuam a célula rítmica do Maculelê, as lutas por liberdade seguem em voga e o funk se mostra uma relevantíssima arma de resistência. Dançar ao som da luta com facões por liberdade em meio a inúmeros ataques demonstra que uma outra história está sendo contada, uma contra-narrativa calcada no toque dos tambores eletrônicos dos esquecidos-objetificados. Assim, toda vez que o tamborzão toca, seja na favela, seja no asfalto, a História com H maiúsculo está sendo recontada pelos vencidos. Esta força, nem o Bazar dos Esquecidos consegue conter. Ainda assim, a disparidade de armas é grande e, infelizmente, nem sempre o improvisado consegue driblar tamanho poderio bélico...

2.2 Neutralidade

O Bazar dos Esquecidos se mostra, portanto, uma estratégia para manutenção de assimetrias, produzindo capitalização sobre vida e obra dos esquecidos-objetificados. Esquecidos-conscientes, por outro lado, adquirem a possibilidade de adentra-lo, consumir obras e existências sem reflexão ou ressentimento. Coisas, espaços-tempo, sociabilidades e histórias são setorizadas e homogeneizadas a partir dos interesses de consumo capitalista (brancos e eurocentrados).

2.2.1 Ponto Zero

Aliada a este discurso vem a noção de neutralidade. Ela está presente no centro do pensamento moderno ocidental. A partir do momento que os europeus se estabelecem como a norma existencial a ser seguida – a fim de justificar seus empreendimentos coloniais –, todas as suas ações passam a ser consideradas neutras e absolutas. Santiago Castro-Gómez (2005, p. 14) define esta forma de produção de conhecimento ligada à ciência como epistemologia do “ponto zero”:

A ciência nada mais é do que uma linguagem bem feita, e as linguagens particulares são uma ciência imperfeita, na medida em que são incapazes de refletir sobre sua própria estrutura. Por isso, durante o século XVIII, o Iluminismo levantou a pretensão de criar uma metalinguagem universal capaz de superar as deficiências de todas as linguagens particulares. A linguagem da ciência permitiria produzir de conhecimento exato sobre o mundo natural e social, evitando assim a indeterminação que caracteriza todas as outras linguagens. O ideal do cientista iluminista é distanciar-se epistemologicamente da linguagem cotidiana – considerada fonte de erro e confusão – para se localizar no que chamei de ponto zero nesta obra. Ao contrário de outras linguagens humanas, a linguagem universal da ciência não tem um lugar específico no mapa, mas é uma plataforma de observação neutra a partir da qual o mundo pode ser nomeado em sua essencialidade. Produzida não mais da vida cotidiana (Lebenswelt), mas de um ponto zero de observação, a linguagem científica é vista pelo Iluminismo como a mais perfeita de todas as linguagens humanas, na medida em que reflete de forma mais pura a estrutura universal da razão.

A ideia de “ponto zero” centraliza a produção de conhecimento ao fazer científico iluminista. A partir deste, todas as outras formas de produção de conhecimento são consideradas menores ou sem validade. Fazendo uso da noção de neutralidade, produzir conhecimento relevante só seria possível a partir do paradigma de afastamento científico europeu.

O “ponto zero” reforça a ideia de subjugação de outras formas de conhecimento e de existência por parte da ciência moderna iluminista, desta forma, aproxima-se da ideia de “epistemicídio” cunhada por Boaventura Sousa Santos (1995 apud CARNEIRO, 2005, p. 96) e expandida por Sueli Carneiro. Para a autora (2005, p. 97), este conceito contempla o “estatuto do Outro na tradição filosófica ocidental” que integra e exclui sujeitos diversos simultaneamente a partir do contrato racial. Assim, “a possibilidade ou impossibilidade de ruptura com o paradigma que se desdobra em uma forma determinada de integração dos Outros ou sua exclusão. Um adentrar subordinado pela condição de colonizado/tutelado, dependente” (CARNEIRO, 2005, p. 97).

Para nós, porém, o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um **processo persistente de produção da**

indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o **epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender** etc. (CARNEIRO, 2005, p. 97) [grifos meus]

A “indigência cultural”, nos termos de Carneiro, é um dos resultados produzidos no Bazar dos Esquecidos, pois o movimento de mercantilização constante nele, associado às práticas estatais e discursos da mídia hegemônica corporativa, despersonalizam e descontextualizam tais produções culturais, conforme demonstrado anteriormente. Desta forma, é possível observar o epistemicídio como um processo que ocorre no Bazar.

É uma forma de sequestro da razão em duplo sentido: pela **negação da racionalidade do Outro ou pela assimilação cultural** que em outros casos lhe é imposta.

Sendo, pois, um processo persistente de produção da inferioridade intelectual ou da negação da possibilidade de realizar as capacidades intelectuais, o epistemicídio nas suas vinculações com as racialidades realiza, sobre seres humanos instituídos como diferentes e inferiores constitui, uma tecnologia que integra o dispositivo de racialidade/biopoder, e que tem por característica específica compartilhar características tanto do dispositivo quanto do biopoder, a saber, disciplinar/normalizar e matar ou anular. **É um elo de ligação que não mais se destina ao corpo individual e coletivo, mas ao controle de mentes e corações.** (2005, p. 97) [grifos meus]

O trecho acima destaca como o pensamento filosófico iluminista (moderno) busca, por meio do colonialismo, aniquilar, não apenas o conhecimento, mas *todas* as formas de existência que não a hegemônica. E a *neutralidade* está centralizada neste discurso. Isto posto, é possível afirmar que o Bazar dos Esquecidos possibilita um processo cruel, não apenas de apagamento dos contextos das obras que oferta e de seus criadores, mas também de geração de *lucro* financeiro em cima destas produções. Demonstra-se, portanto, como elemento *sofisticado* de união entre epistemicídio e apropriação, possibilitando, ainda, um aparente *conforto* para seus clientes/associados, os esquecidos-conscientes.

Cabe ressaltar ainda que o problema da universalização da produção de conhecimento eurocentrada – científica – em nada se assemelha aos recentes movimentos, promovidos especialmente por grupos de extrema direita, que pregam

o anticientificismo. A ciência nos moldes europeus (hegemônicos) possui seu valor, mas não deve ser encarada como fonte *exclusiva* de saber. Este é o cerne da questão.

2.2.2 Invisibilidade

A neutralidade, no entanto, não se manifesta apenas na produção de conhecimento e de hipervalorização cultural hegemônica. Ela está presente também na constituição individual e coletiva de nós, sujeitos racializados brancos. Assumindo, no Brasil, contornos específicos. Por isso,

Nascer e crescer sob o mito da democracia racial confere ao branco um padrão de normalidade para seus privilégios. É assimilado pelo subconsciente, sem esforço. **Se manterá confortável, neutro** (e/ou "invisível"), até que alguma agitação externa lhe provoque a autocrítica. Como a branquitude se manifesta em várias gradações, é possível que essa "neutralidade" (e/ou "invisibilidade") se manifeste também em níveis diferenciados. (MIRANDA, 2015, p. 144) [grifo meu]

Neutralidade é entendida por Jorge Miranda (2015, p. 144) como “a conveniência em não se posicionar, em se abster de tomar partido sobre a condição de branco/a”. O autor diferencia, no entanto, a consciência da inconsciência de privilégios, colocando a neutralidade ligada a esta primeira. À inconsciência, ele conecta a noção de “invisibilidade”, que pode ser constante ou não. Para facilitar o entendimento das diferenças de ambos os conceitos, ele cria uma tabela que reproduzirei a seguir:

Invisibilidade	Neutralidade
Inconsciência, constante ou não, da situação de privilégios.	Consciência constante da situação de privilégios.
Posicionamento passivo, não dissimulado, não intencional de acomodação frente aos privilégios.	Posicionamento ativo, dissimulado, intencional de omissão e indiferença frente aos privilégios.
Ausência de autocrítica - causada pelo olhar imperceptível sobre os próprios privilégios.	Ausência de autocrítica - motivada pelo desejo se manter na zona de conforto.
Indiretamente, acaba por colaborar para a manutenção dos privilégios.	Colabora diretamente para manutenção dos privilégios.

Ilustração 2 - Tabela 1: Sem título. Fonte: MIRANDA, 2015, p. 144.

O interessante deste quadro e das diferenças desenhadas por Miranda é que elas adicionam uma nova camada à ideia de esquecimento ativo, trabalhada no tópico anterior. Afinal, *poder* esquecer está intrinsecamente ligado à condição de privilégio. Contudo, essa *capacidade* de esquecimento pode ser sentida ou não, isto é, pode estar sendo invisibilizada inconscientemente ou intencionalmente omitida. Temos, portanto, uma nova divisão de esquecidos-conscientes que frequentam e consomem no Bazar dos Esquecidos.

Apesar disso, devo argumentar que o esquecimento não perde sua característica ativa em qualquer uma das duas hipóteses. O que está em jogo neste momento é a compreensão individual da capacidade de esquecer. O ato de esquecer, por outro lado, é uma prerrogativa sistêmica, inerente ao Bazar e por isso é sempre ativa.

Assim, a metáfora "porta de vidro", de Edith Piza (2003), pode ser entendida também relacionada a percepção sobre a própria branquitude, pela perspectiva da invisibilidade (quando ainda não se chocou contra a porta de vidro) e da neutralidade (após se chocar contra a porta de vidro). Ambas as expressões são resultantes da **natureza infraconsciente do habitus racial**, que, em sua relativa autonomia, "encontra-se entre o inconsciente-condicionado" (invisibilidade) e o "intencional-calculado" (neutralidade) (THIRY-CHERQUES, 2006). (MIRANDA, 2015, p. 145) [grifo meu]

A intencionalidade-calculada está presente na constituição do próprio Bazar dos Esquecidos e, assim, atua sob a égide da neutralidade de forma dissimulada para atingir seus fins de epistemicídio e apropriação. Esta dissimulação é que possibilita conforto para os esquecidos-conscientes consumirem no Bazar, tenham eles se chocado com a porta de vidro ou não.

2.2.3 Tecnologia

Permito-me agora fazer uma pequena digressão para abordar o assunto da tecnologia. Até o presente ponto do capítulo, abordei tecnologia como “encantamento” e como mecanismo de controle e opressão, no caso do epistemicídio. Mas ainda não tinha discutido muito a fundo o papel desta e sua relevância para a discussão aqui proposta. Os dois vieses destacados acima, serão abordados agora com uma profundidade um pouco maior, possibilitada pela noção de neutralidade.

De início, é fundamental compreender de que forma é construído o discurso tecnológico na modernidade, sobretudo a partir do final do século XX. A este respeito, a autora indiana Ruha Benjamin (2019), partindo das análises de Michel Foucault, busca compreender de qual maneira as tecnologias de governança são centralizadas nos debates públicos atuais. Ela parte da ideia de que a insegurança social é difundida de forma a justificar o uso de tecno-correções nas sociedades ocidentais contemporâneas. “Administração, controle e ‘correção’ de pessoas pobres e racializadas produzem a razão de ser dos investimentos em designs discriminatórios” (BENJAMIN, 2019, p. 1, tradução livre).

É válido ressaltar ainda como estes *designs* discriminatórios refletem e reproduzem as hierarquias sociais existentes. Desta forma, Benjamin compreende que preconceitos raciais e sociais se espalham por inúmeras áreas tecnológicas, desde algoritmos de análise de crédito a sistemas de monitoramento de local de trabalho. A tecnologia aparece, portanto, como fator central, não apenas reprodutor, mas produtor de um processo de encarceramento da vida de sujeitos subalternizados pelas práticas de Estado e vigilância (BENJAMIN, 2019).

Ainda sobre as tecnologias de vigilância, Benjamin observa como estas geram uma invisibilização da dominação e as alastram de forma a penetrar os diversos aspectos da vida social. Ela denomina este processo de “New Jim Code”, em alusão à institucionalização da estrutura de segregação racial imposta após a Guerra Civil dos EUA no fim do século XIX. Este nome possibilita a compreensão da continuidade das estruturas institucionais de segregação racial (escavidão, leis de segregação, guetização e encarceramento em massa) até os dias de hoje (BENJAMIN, 2019). A autora parte do exemplo dos EUA, mas tal continuidade é facilmente identificável na sociedade brasileira contemporânea, que em muito é influenciada pelo exemplo estadunidense, ainda que não tenha tido legislação explicitamente segregacionista.

Outra questão levantada pela autora, diz respeito a como estas tecnologias se travestem de uma aparência modernizada e pós racial, nos levando a crer, inclusive, que estas tecnologias, autoproclamadas avançadas, seriam necessárias e empoderadoras. É justamente neste ponto que Benjamin (2019) identifica sua força de ampliação das desigualdades sociais e raciais existentes. Vemos, portanto, como a invisibilização e a neutralidade estão presentes no cerne da discussão tecnológica. O esquecimento aparece mais uma vez como consequência desses processos.

As análises de Ruha Benjamin são valiosas pois nos possibilitam enxergar como toda tecnologia é fruto de dinâmicas sociais. Assim, apesar de ser uma ideia tão arraigada no senso comum, não há *neutralidade* nas produções tecnológicas, elas são criadas e reproduzidas (ou suprimidas) graças às dinâmicas sociais presentes em nossa sociedade. Seu desenvolvimento ocorre a partir das estéticas que orientam seus criadores. Logo, sendo a estética dominante racista, o que surgir destas produções tecnológicas dominantes será orientado por esta mesma estética.

O Bazar dos Esquecidos integra o construto ideológico da branquitude – que sustenta as assimetrias sociais e raciais existentes em nossa sociedade. Dessa forma, relaciona-se com as tecnologias de vigilância e possibilita o aprisionamento – real e figurado – de sujeitos, fazendo deles mão de obra, produto, servos, enfim, tudo que se oponha às noções de humanidade.

A relação com a tecnologia é um dos principais motivos que justificam a aproximação do presente trabalho com o mundo do funk. Como já abordei anteriormente, o mundo funk é uma das principais expressões culturais afro-diaspóricas no Brasil contemporâneo, assim, é óbvio que sua ascensão gere medo nas elites brancas e hegemônicas. O Bazar surge como um lugar de autodefesa perante o medo de ruptura das estruturas racistas que emerjam deste movimento cultural. Sua violenta sofisticação vai além e reforça as hierarquias raciais por meio do esquecimento e do consumo desresponsabilizado. Esta estrutura do Bazar está intimamente ligada às tecnologias de vigilância e controle social.

No entanto, o mundo funk representa uma afronta não apenas discursiva a essas tecnologias. O mundo funk representa uma resposta criativa e imaginativa que gera um novo mundo a partir de novas interações tecnológicas. Não existe mobilização tecnológica neutra, conforme abordado acima, logo, o funk mobiliza a tecnologia para a construção de regimes imaginativos contra hegemônicos.

O funk nasce de uma tradição de reinvenção e reapropriação das formas de lidar com a música e seus produtos “convencionais” eurocêntricos. Por meio de “samples”⁴⁰, transformados em pontos⁴¹ ou bases rítmicas, os DJs-produtores de

⁴⁰ Fragmentos de músicas que são retirados das músicas originais para compor outras músicas. Esta tecnologia surgiu na década de 1970 em Nova Iorque com os DJs de hip-hop. Foi esta que possibilitou o surgimento da música eletrônica a partir dos anos 1980, à qual podemos associar o funk como um de seus gêneros.

⁴¹ Trechos melódicos marcantes utilizados, usualmente, em alternância com a melodia cantada pelos MCs.

funk criam novas possibilidades de fazer música⁴², para além daquelas convencionadas pela cultura hegemônica europeia. Por cima destas bases – ou muitas vezes antes da criação destas – os MCs compõem letras que narram e/ou dialogam diretamente com as suas realidades, possibilitando às populações das diferentes favelas ouvir suas histórias narradas por seus pares. Musicar é, por isso, uma tecnologia, uma “tecnologia do encantamento” contra-hegemônica, que parte da imaginação de seus criadores para forjar outros futuros e, por conseguinte, torná-los possíveis.

Compreendo que o regime imaginativo reproduzido acima possa ser aproximado da ideia de rádio-imaginação. Esse é um conceito criado pela escritora norte americana, Octavia Butler, que defende um engajamento ético das tecnociências, partindo do pressuposto da escuta (ativa) de histórias e sons de povos racializados (BENJAMIN, 2019). Ela tiraria da tecnologia o objetivo de controle (bem como a retórica de neutralidade), subvertendo-o e criando um diálogo franco e horizontal, a fim de reorganizar práticas sociais opressivas. Defendo aqui, portanto, que o mundo funk faz uso desta forma de imaginação que mobiliza um uso tecnológico diferenciado, possibilitando a imaginação de novas perspectivas de futuro.

A imaginação do futuro influencia diretamente na criação deste, é o que defende o teórico e cineasta britânico Kodwo Eshun (2003). O autor ressalta como a predição de futuro ficou malfadada entre artistas e intelectuais negros a partir da crença coletiva de uma eticidade constante na criação de contra-memórias históricas, muito difundida pelo Atlântico negro durante a década de 1980 (ESHUN, 2003).

Segundo Eshun (2003), controle e poder têm se manifestado tanto nas narrativas retrospectivas (históricas), quanto nas preditivas (futurísticas). Assim, ele diz que há uma disputa ainda maior na contemporaneidade por narrativas preditivas do que retrospectivas. As investidas dos poderosos têm circulado muito em torno da criação de narrativas de ficção científica. O capital da ficção científica seria a sinergia entre mídias futurísticas e o capital (ESHUN, 2003). “Informação

⁴² Recomendo assistir à apresentação do DJ Cabide na Roda de Funk, onde ele executa ao vivo montagens com diversos *samples*. Disponível em: <<https://youtu.be/tPMhd-iRcEg>>. Acesso em: 27 jun. 21.

sobre o futuro tem circulado, desta forma, como uma *commodity* cada vez mais valiosa.” (ESHUN, 2003, p. 290, tradução livre)

As narrativas de ficção científica são caracterizadas como “uma distorção significativa do presente” (DELANY, 1996, apud ESHUN, 2003, p. 290), tradução livre) e, desta maneira, não são nem inovadoras, muito menos utópicas. Eshun destaca como o gênero, na realidade, nunca esteve preocupado com o futuro, mas com criar pontes entre o futuro preferido pelas hegemonias e as tendências mercadológicas do presente. Para tal, ele enumera algumas obras de ficção científica hollywoodianas da década de 1990 (Matrix, Show de Truman, entre outras) que produziram narrativas acerca do poder das redes de computadores e que em muito contribuíram para a explosão subsequente deste mercado. Outra característica destas narrativas, destacada pelo autor, é a classificação do continente africano como a grande distopia mundial, onde considera-se que o futuro será a síntese de todo os males da humanidade (DELANY, 1996, apud ESHUN, 2003).

As narrativas afrofuturistas, por outro lado, possuem a capacidade de denunciar o presente e reorientar o futuro no sentido de encontrar predições não-distópicas para as populações africanas e afro diaspóricas. Eshun destaca como o revisionismo proposto nestas narrativas possibilita, em termos cronopolíticos, infiltrar o presente por meio de poderosas disputas de futuro.

Para concluir: o afrofuturismo pode ser caracterizado como **um programa de recuperação das histórias de contra-futuros criados em um século hostil à projeção afrodiaspórica e como um espaço no qual ferramentas de trabalho crítico sejam capazes de intervir dentro do atual regime político.** A fabricação, migração e mutação de conceitos e abordagens dentro dos campos teóricos e ficcionais, o digital e o sônico, o visual e o arquitetônico exemplificam o campo ampliado do Afrofuturismo considerado um projeto multimídia distribuído entre os nós, centros, anéis e estrelas do Atlântico Negro. **Como uma caixa de ferramentas desenvolvida para e por intelectuais afrodiaspóricos, o imperativo codificar, adotar, adaptar, traduzir, ler mal, retrabalhar e revisar esses conceitos,** sob as condições especificadas neste ensaio, é provável que persista nas décadas que virão. (ESHUN, 2003, p. 301, tradução livre) [grifos meus]

A partir deste trecho é possível compreender como o afrofutursimo está presente no mundo funk carioca: as narrativas do mundo funk criam estéticas próprias, afrocentradas, que possibilitam aos seus habitantes novas perspectivas de futuro e, conseqüentemente, de intervenção em seus cotidianos. Os imperativos destacados pelo autor também integram o mundo funk, seja por meio das produções fonográficas, da composição das letras ou das performances dos bailes.

Portanto é possível observar neste: uma constante codificação, mediante vocabulário próprio presente nas letras ou nas gramáticas rítmicas; uma adoção de valores e estéticas decorrentes dos fluxos do Atlântico negro; uma adaptação às investidas destrutivas dos entes estatais, bem como à escassez de recursos, também fruto da ausência de políticas públicas de fomento; uma tradução constante das influências adotadas; uma má-leitura, proposital frente aos ideais hegemônicos; um retrabalho das categorias homogeneizantes e; uma intensa revisão da história com H maiúsculo e das narrativas. A verificação da existência destes elementos serve para compreender a incidência do afrofuturismo, segundo os termos de Eshun (2003), no funk.

Por toda a força de ruptura com as hegemonias apresentadas anteriormente, faz sentido que o funk provoque tamanha preocupação e medo nas elites brancas. Não é à toa que são diversas as mobilizações institucionais de repressão ao funk, apesar da intensa penetração mercadológica de alguns de seus subgêneros, em especial, o pop-funk e, em menor escala, o putaria.

Procurei, no presente capítulo, demonstrar como o Bazar dos Esquecidos é um espaço onde essas ambivalências estão expostas e em disputa. Creio que a partir dele e das dinâmicas de privilégio que mobiliza, poderemos compreender melhor como as instituições se organizam e o que movimentam para manter suas hegemonias e privilégios. Veremos como as perseguições se alastram por todos os poderes, entes federativos e mídia corporativa de forma a constatar o caráter sistemático delas. Dada tal sistematicidade, é interessante pensar ainda em como, a partir do funk, podemos discutir temas de diversas áreas do Direito, desde os mais óbvios (e mais estudados) ligados à criminologia, até outros tantos como direitos autorais, direito à cidade, direito ao lazer, direito constitucional, teoria do Estado e teoria do direito.

Interessante nossa trajetória, não? Nós, da *tradicional família* Bazar dos Esquecidos, temos muito *orgulho* de fazer parte de tão renomado e complexo empreendimento. É como se fôssemos todos parte integrante e vital deste maravilhoso local! Espero que, ao longo de nosso passeio, vocês também se sintam tão confortáveis quanto a gente. Como ainda temos muito para ver e conversar, vou deixar nosso passeio seguir...

3. As Prateleiras do Bazar

Vamos nos movimentar agora, *distintos* leitores? Uma vez que contextualizamos quem somos e a que viemos, podemos começar a caminhar por nossas instalações. Recomendamos manter o olhar atento à nossa variedade de produtos. São músicas, danças e, até mesmo, artistas, tudo ao alcance da *sua* mão!

Como são muitos *objetos* a dica é prestar bastante atenção e cuidar para não pisar em nada. Afinal, se não quiser comprar, alguém mais certamente vai querer. Combinado?

Neste capítulo nós lhes levaremos para o meio dos corredores e prateleiras do Bazar dos Esquecidos, a fim dos senhores conhecerem ao máximo o que ofertamos. Se encontrarem algum produto que gostem, fiquem à vontade para mexer em *qualquer coisa*. Só pedimos um mínimo de cuidado para não estragar nada, como dito. Mas também, se quebrar não tem problema. Cobramos apenas uma taxinha ínfima, nada abusiva, claro.

Na primeira metade deste capítulo, apresentaremos para os senhores nossas seções, prateleiras e, logicamente, produtos. Vocês poderão entender o que ofertamos nelas e, claro, poderão pegar algo (ou *tudo*) para depois levar ao caixa. Lembrando que aqui tudo é pensado para evitar qualquer tipo de *desconforto* e *constrangimento* para os senhores. Qualquer problema, nós estamos sempre à disposição para resolver.

Na segunda parte, vamos apresentar alguns de nossos *parceiros*. Certamente, muitos de vocês os conhecem e têm *boas* relações com eles. E isso para nós é *fundamental*! Só trabalhamos em conjunto com grupos cujos trabalhos acreditamos.

Sobre as condições de pagamento, fiquem tranquilos, nós trabalhamos para que toda compra aqui seja facilitada, temos as melhores opções de crédito e parcelamento. Sempre praticando preços de *mercado*. Mas isso é conversa pra outro momento, por hora, aproveitem o passeio e deleitem-se com tamanha variedade. Esperamos que seja *extremamente confortável*, qualquer problema ou desconforto, não hesitem em nos chamar, tá ok?

3.1

Brancos, o que vemos?

A fim de demonstrar a partir de quais dinâmicas o Bazar dos Esquecidos é organizado e se organiza, trarei o debate acerca das imagens de controle para a conversa, segundo os termos de Patricia Hill Collins. Buscarei demonstrar de que maneira estas imagens – frutos do pensamento e olhar racista da branquitude – são responsáveis por imobilizar sujeitos em determinados papéis sociais e, conseqüentemente, manter as hierarquias existentes. A partir das contribuições de Winnie Bueno, Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro, elencarei algumas das imagens de controle mobilizadas na sociedade brasileira.

3.1.1

Conceituando imagens de controle

Afinal, o que são imagens de controle? “Imagem de controle” é um conceito criado pela socióloga estadunidense Patricia Hill Collins (2019, p. 136) para demonstrar de que forma imagens estereotipadas de mulheres negras “[...] são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana”. Elas integram, portanto, a histórica e vigente ideologia de dominação racial e sexual⁴³, formulada e difundida pelas elites, a fim de justificar e perpetuar opressões a sujeitos de injustiça social (COLLINS, 2019).

A autora identifica no contexto estadunidense que mulheres negras são percebidas a partir das seguintes imagens: a *mammy* – que surge atrelada à ideia de servidão doméstica “fiel e obediente” de mulheres negras escravizadas dentro de famílias brancas; a matriarca negra – que estabelece a figura negativa das mães negras no ambiente de suas próprias famílias; a mãe dependente do Estado – ligada a um viés de classe, a intenção é deslegitimar mulheres negras pobres beneficiárias de programas sociais; a rainha da assistência social – evolução da anterior, esta “se refere a uma mulher negra da classe trabalhadora altamente materialista, dominadora e sem parceira homem” (COLLINS, 2019, p. 153) que é

⁴³ Opressões de raça, classe, gênero e sexualidade são pensadas pela autora de forma interseccional, isto é, operam interdependentes e simultaneamente.

responsabilizada pela deterioração do Estado pois é beneficiária de programas de bem-estar social; a dama negra – atrelada a mulheres negras de classe média, estabelece a figura da “profissional negra diligente” (COLLINS, 2019, p. 154) e bem sucedida, mas que tem sua competência incessantemente questionada por se valer de programas de ações afirmativas, por exemplo; a jezebel ou *hoochie* – que buscam representar “uma forma desviante de sexualidade feminina negra” (COLLINS, 2019, p. 154), sendo a jezebel estabelecida durante a época da escravidão e a *hoochie* na contemporaneidade.

Desafiar tais imagens é, segundo a autora, um dos principais temas do pensamento feminista negro. Este desafio representa o combate ao binarismo típico da cultura ocidental branca eurocêntrica, responsável por sustentar as estruturas que objetificam seres humanos atravessados “negativamente” pelas hierarquias de raça, classe e gênero como o outro “natural” ou animalesco (COLLINS, 2019, p. 138), enquanto humanizam e normalizam os atravessados “positivamente” por estas mesmas hierarquias.

Pensando na realidade brasileira, Winnie Bueno (2019) analisa estas imagens de controle e busca compreender sua incidência por aqui. A *mammy* é compreendida pela autora como uma imagem de controle comum a ambos os países e que se origina, tanto lá quanto cá, no período escravocrata (BUENO, 2019). Ela está enraizada no mito da aceitação da subordinação (BUENO, 2019). Bueno destaca como a teoria sociológica brasileira clássica foi uma das principais responsáveis por construir o mito da democracia racial – que será analisado a seguir – e a forma como este centralizou nas mulheres negras o papel de conciliadoras dos conflitos raciais, levando à conclusão de que elas não ofereceram “resistência às violências às quais eram submetidas” (BUENO, 2019, p. 85).

No caso da imagem de controle das matriarcas negras, Winnie Bueno destaca como esta é sustentada por diversas estratégias de “desempoderamento e despotencialização política de mulheres negras nas mais variadas esferas” (2019, p. 93). Para pensar esta imagem na realidade brasileira, a autora aponta para a pesquisa de Maria Aparecida Bento acerca das “condições de mulheres negras no mercado de trabalho” (2019, p. 93). A agressividade descrita como característica típica de mulheres negras, em especial, quando não se submetem a tratamentos degradantes por parte de seus empregadores, opera como fator de desencorajamento para

articulação de estratégias de subversão do “*status* de inferioridade que articula as relações de submissão entre brancos e negros” (BUENO, 2019, p. 93).

A terceira imagem de controle que a autora identifica como operante no Brasil é a da rainha da assistência social (BUENO, 2019). De acordo com ela, tal imagem foi amplamente difundida durante o período de ascendência das políticas redistributivas nos governos Lula. Esta imagem foi articulada a partir da ideia de que as mulheres beneficiárias de programas como o Bolsa Família seriam “acomodadas, preguiçosas e reproduziam para aumentar o valor do benefício social recebido” (BUENO, 2019, p. 98). Bueno (2019) destaca ainda que a dimensão de raça e classe de tal estereótipo é evidenciada a partir do fato que as destinatárias destes programas são, em sua grande maioria, mulheres negras.

Outra imagem que Winnie Bueno relaciona ao contexto brasileiro é a da dama negra. Para tal, ela parte da pesquisa da socióloga Ana Claudia Pacheco a fim de observar em entrevistas as manifestações destas imagens. Segundo Bueno (2019), as entrevistadas que, por meio do acesso à educação e a postos de trabalho, ascenderam à classe média encontram barreiras no desenvolvimento de relações afetivas, em especial, com homens negros. Além disso, também é possível relacioná-las à “tese do matriarcado negro, uma vez que essas mulheres serão responsáveis pela manutenção de toda a família, muitas vezes responsabilizando-se inclusive pelo sustento financeiro dos sobrinhos e de seus irmãos” (BUENO, 2019, p. 104).

Por fim, a autora observa as correlações entre a imagem de controle da jezebel nos EUA e a mulata no Brasil. Ambas foram historicamente retratadas como “máquinas sexuais incansáveis” (BUENO, 2019, p. 109). No contexto brasileiro, entretanto, além de envolverem também mulheres negras de pele clara, estas imagens “foram utilizadas como argumento para articular a ideia de democracia racial” (BUENO, 2019, p. 107)

Uma vez conceituadas as imagens de controle, tanto na concepção original como na sua adaptação para a realidade brasileira, irei apresentar o movimento que tentarei realizar neste capítulo. Como já abordado anteriormente, o mundo funk é parte da cultura negra brasileira e a perseguição social e institucional empreendida a este se dá por justamente por conta do racismo. Dessa forma, pensar em imagens de controle atuantes no mundo funk parece ser um movimento acertado, pois estas pressupõem a intersecção das opressões de raça, gênero, classe e sexualidade para

analisar estereótipos. A tentativa será, portanto, transbordar o conceito de imagens de controle no Brasil de uma forma mais ampla do que a empreendida por ambas as autoras analisadas anteriormente. Isto é, tentarei compreender quais são as imagens que criadas por *nós*, a elite branca, e operam sobre os sujeitos habitantes do mundo funk, sejam eles mulheres ou homens.

Antes de analisar quais são as imagens criadas e reproduzidas pela branquitude acerca do mundo funk, no entanto, é fundamental entendermos de que forma elas são introjetadas no imaginário social das elites brasileiras. Compreendo que não é exclusividade dos sujeitos que transitam pelo mundo funk, sobretudo nas favelas e periferias, serem taxados e estigmatizados a partir de olhares racistas. As imagens que são evocadas para controlar estas pessoas são reflexo da perseguição sistêmica e genocida empreendida por *nós*, a branquitude, para com todas as culturas e existências que subjugamos.

Assim, a primeira noção que – ainda – deve ser debatida e combatida é o mito democracia racial. Esta orientará a criação de estereótipos e a cristalização de lugares de injustiça social a sujeitos negros e indígenas, em especial às mulheres destes grupos, enquanto possibilitará aos sujeitos brancos e homens o *pleno* gozo de seus privilégios.

O mito da democracia racial promove falsamente, segundo Abdias do Nascimento (1977),

[...] o desenvolvimento social do Brasil como **um processo fácil de integração. Os homens portugueses, de acordo com este mito, não tinham preconceito de raça**, ao contrário, sua falta de preconceito lhes permitiu manter uma **interação sexual sadia com a mulher negra**. [grifos meus]

Sueli Carneiro (2018) compreende que “o estupro colonial perpetrado pelos senhores brancos portugueses, sobre negras e indígenas” origina todas as construções de identidades brasileiras e as hierarquias de gênero e raça existentes em nossa sociedade. Relaciona ainda essa origem ao conceito de “a grande teoria do esperma da formação nacional” (GILLIAM, Angela, 1996, p. 54 apud CARNEIRO, 2018, p. 153). É a partir das relações do “estupro colonial” cometido pelos senhores brancos contra mulheres escravizadas negras e indígenas que se constrói a nossa “massa de população mestiça”. Esta, a autora identifica como sendo um dos pilares do mito da democracia racial brasileira (CARNEIRO, 2019).

A faceta dissimulada presente na construção do mito da democracia racial fica escancarada a partir da leitura de ambos os trechos acima. A desconstrução

completa do mito, no entanto, segue em disputa. Sueli Carneiro identifica que a persistência do mito no imaginário social brasileiro se dá em conjunto com a “conspiração de silêncio que envolve o tema do racismo” (2019, p. 168) por aqui. Identificamos no mito da democracia racial, portanto, um artefato sócio cultural da branquitude, talvez o mais importante, que invisibiliza e silencia as opressões e privilégios raciais nacionais. Mais uma faceta de nosso *esquecimento*.

Lélia Gonzalez em sua obra *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1984) busca compreender de onde provém a aceitação e divulgação desse torpe conceito. Ela parte da compreensão do racismo como expressão “sintomática que caracteriza a *neurose cultural brasileira*” (GONZALEZ, 1984, p. 224) e que articulado ao sexismo gera efeitos ainda mais violentos sobre a mulher negra, especificamente.

Ao discutir a naturalização do racismo ela destaca algumas imagens a que são atribuídos os sujeitos negros, são elas: a do malandro/ladrão; a do pivete/trombadinha; a da doméstica/cozinheira/faxineira/servente/trocadora de ônibus/prostituta/mulata e; a da mãe preta⁴⁴.

Racismo? No Brasil? Quem foi que disse? Isso é coisa de americano. Aqui não tem diferença porque todo mundo é brasileiro acima de tudo, graças a Deus. Preto aqui é bem tratado, tem o mesmo direito que a gente tem. Tanto é que, quando se esforça, ele sobe na vida como qualquer um. Conheço um que é médico; educadíssimo, culto, elegante e com umas feições tão finas... Nem parece preto. (GONZALEZ, 1984, p. 226)

Por meio de fortes doses de ironia, Lélia Gonzalez desvela como o racismo está presente na fala cotidiana de nossas elites. Demonstra ainda como imagens são mobilizadas de forma a realmente imobilizar os sujeitos subalternizados à estas que a branquitude constitui. O mito é empregado, portanto, como elemento discursivo que possibilita às elites nacionais criar imagens e utiliza-las eximindo-se de qualquer acusação de racismo. O Bazar dos Esquecidos opera, portanto, apoiado na ideia do mito da democracia racial e sua dialética é também mobilizada por estas imagens.

⁴⁴ Cabe ressaltar que Lélia Gonzalez nunca utilizou a terminologia “imagem de controle”, mas ela tratava de imagens criadas pelas elites acerca da população negra brasileira. Neste sentido, salta aos olhos a semelhança entre os arquétipos observados por ela e aqueles observados por Collins e Bueno. Winnie Bueno inclusive discute a imagem de controle da mãe preta brasileira em sua dissertação a partir da leitura de Lélia. V. BUENO, Winnie de Campos. **Processos de resistência e construção de subjetividades no pensamento feminista negro**: uma possibilidade de leitura da obra Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment (2009) a partir do conceito de imagens de controle. Dissertação (Mestrado em Direito) – Programa de Pós-Graduação em Direito, Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, 2019, p. 128-129

As imagens de controle são importantes arquétipos, não apenas para subjugar populações indesejadas pelas elites, como também para manter as opressões interseccionais (COLLINS, 2019). Manter indivíduos excluídos da zona do ser é o que possibilita a sua existência (COLLINS, 2019). É a partir destas imagens, ou melhor, em contraponto a elas que as elites sociais e raciais se constituem. Vemos, portanto, como o binarismo típico do pensamento ocidental possibilita a “compreensão da diferença humana” (COLLINS, 2019, p. 137), ou seja, a construção do *outro*.

A negação da plena humanidade do Outro, a sua apropriação em categorias que lhe são estranhas, a demonstração de sua incapacidade inata para o desenvolvimento e aperfeiçoamento humano, a sua destituição da capacidade de produzir cultura e civilização prestam-se a afirmar uma razão racializada, que hegemoniza e naturaliza a superioridade européia. **O Não-ser assim construído afirma o Ser**. Ou seja, o Ser constrói o Não-ser, subtraindo-lhe aquele conjunto de características definidoras do Ser pleno: auto-controle, cultura, desenvolvimento, progresso e civilização. No contexto da relação de dominação e reificação do outro, instalada pelo processo colonial, o estatuto do Outro é o de “coisa que fala”. Essa **visão de incompletude humana atribuída ao negro**, [...] (CARNEIRO, 2005, p. 99) [grifos meus]

O estabelecimento das imagens de controle ocorre justamente por meio desta “visão de incompletude humana” (CARNEIRO, 2005, p. 99). Para o ser da zona se afirmar como tal, ele precisa desumanizar seres humanos, torna-los *outros*. As imagens de controle operam justamente nesta lógica e visam o aniquilamento. São o primeiro passo para justificar as atrocidades das políticas de morte empreendidas pela prática estatal e chanceladas pela mídia hegemônica corporativa.

É importante apontar, portanto, como as imagens de controle também são intensamente reproduzidas pelas instituições sociais (COLLINS, 2019). Mídia, universidades e instituições públicas, como expressões protetoras e reprodutoras da zona do ser, são grandes reprodutoras das imagens que subjagam e objetificam as habitantes da zona do não-ser. Este viés institucional é central para a nossa discussão, tendo em vista que o Bazar dos Esquecidos opera em franca consonância e associação a estas instituições de modo a perpetuar a hegemonia da branquitude e se apropriar (até onde convir) do mundo funk. Este é o cerne da discussão que enfrentarei a partir de agora.

3.2

Imagens De Controle No Funk

Eu sou amante do dinheiro e do perigo
 Mal exemplo a ser seguido
 Maquinista do trem bala, rodeado e perseguido, porém
 Mas com o sistema o desabafo é no gatilho
 Eu não tô desamparado
 Porque Deus é meu juiz, Jesus Cristo, advogado
 Amém
 (MC SMITH e PRAGA [composição], 2014)⁴⁵

Uma vez conceituadas e contextualizadas as imagens de controle, buscarei compreender algumas delas que se expressam quando a branquitude referencia o mundo funk⁴⁶. Cabe destacar ainda que o mundo funk carioca passa a ser conhecido pelo asfalto⁴⁷ a partir de imagens de controle intensamente difundidas – e criadas – pela mídia corporativa hegemônica e, em movimento quase simultâneo, perseguidas pela prática estatal.

Ressalto que a perseguição se dá justamente a estas imagens, tendo em vista que são concepções estigmatizantes criadas pelo olhar racista da branquitude e em nada refletem a realidade, mas são suficientes para promover mortes – em vida ou o próprio extermínio físico.

As imagens de controle presentes no mundo funk confundem-se com aquelas que são atribuídas às populações moradoras de favelas, já que estas são compostas majoritariamente por pessoas negras. Assim é importante compreender também quais são os estereótipos ligados a estes territórios que auxiliam a formatar tais imagens:

o termo favela engloba diversos outros territórios (conjuntos habitacionais, loteamentos irregulares, bairros periféricos, etc.), não apenas aludindo à precariedade de equipamentos urbanos ou a estatutos de propriedade da terra/moradia específicos (que são hoje muito diversos nas diferentes localidades), mas sobretudo **identificando-os pelo estigma da marginalidade, desordem e violência que os recobre**, transformando seus moradores, os **favelados, no arquétipo das “classes perigosas”**. Cabe notar, ainda, que a própria acepção de “classes perigosas” se transformou, perdendo sua dimensão política anterior. Na correlação de forças ligadas à reestruturação produtiva, a classe trabalhadora, enfraquecida, não é mais percebida como perigosa. **O medo, ligado aos riscos à integridade física e patrimonial e sem dúvida bem fundamentado, decorre do novo sentido de perigo representado pela pobreza e marginalidade** (doravante

⁴⁵ Disponível em: <<https://youtu.be/KudbxDsQ24g>>. Acesso em: 29 jun. 21.

⁴⁶ Neste ponto, devo realçar que não há a intenção de esgotar a discussão acerca de imagens de controle no mundo funk, este é apenas um exercício de mapeamento que pode e deve ser ampliado.

⁴⁷ Asfalto é a denominação em “favelês” das populações que não habitam as favelas.

associada ao crime violento) que a favela típica no imaginário social. (LEITE, 2012, p. 378) [grifos meus]

Estes estereótipos acerca da favela e das populações faveladas foram constituídos a partir do que Márcia Leite (2012) denominou a “metáfora da guerra”. Segundo ela, esta ideia “foi gestada a partir de uma série de episódios violentos [...] que produziram um forte sentimento de insegurança [...]” (LEITE, 2012, p. 379). Em meio a estes acontecimentos, a população foi instigada – por meio de intensa campanha midiática e estatal a escolher um lado nesta guerra, supostamente, às *drogas*. Esta repartição da cidade provocou a construção da favela como território inimigo, mas, em contrapartida, reafirmou a condição de cidadania do asfalto.

[...] o principal operador da demanda por ordem pública foi a construção de duas imagens polares a partir da metáfora da guerra: **de um lado, os cidadãos – identificados como trabalhadores, eleitores e contribuintes** e, nesta qualidade, pessoas de bem, honradas, para quem a segurança é condição primordial para viver, produzir, consumir; e **de outro, os inimigos representados na/pela favela – categoria que não distingue moradores e criminosos**. (LEITE, 2012, p. 379)

A metáfora da guerra cria uma cisão que estabelece dois arquétipos distintos, um a ser defendido e o outro controlado: cidadão *versus* favelado. Nos últimos anos temos assistido, inclusive, a uma radicalização discursiva desta metáfora, sendo defendida explicitamente por diversos governantes como política de Estado (SANTOS, 2020, p. 164).

O componente racial, no entanto, é fator central da perseguição às favelas e seus habitantes, já que estas são territórios negros⁴⁸. Desta forma, a presente análise precisa ir além da estigmatização, típica da criminologia crítica. Daí advém a necessidade de estudar as imagens de controle, pois estas, ao contrário do estigma criminológico, partem do racismo e do sexismo enquanto categorias interseccionadas para analisar tais estereótipos descritos anteriormente.

Neste sentido, Winnie Bueno (2019, p. 69) compreende que “o conceito de imagens de controle se diferencia das noções de representação e estereótipo a partir da forma com que as mesmas são manipuladas dentro dos sistemas de poder articulados por raça, classe, gênero e sexualidade”.

Vejamos agora, portanto, o mapeamento empreendido para este trabalho de algumas das imagens de controle formadas pela branquitude sobre funkeiros e funkeiras, a partir dos estereótipos descritos anteriormente.

⁴⁸ Adentrarei na questão dos territórios urbanos brancos e negros no próximo capítulo.

3.2.1 Funkeiro-trafficante

O evento que marca o estabelecimento da primeira imagem de controle atribuível ao mundo funk carioca coincide com a intensificação da perseguição estatal a este. Tal evento é denominado de “arrastão” e ocorreu no ano de 1992, conforme abordado no primeiro capítulo deste trabalho.

Em 18 de outubro de 1992, durante um domingo de sol na praia do Arpoador, muitos jovens, pertencentes às galeras⁴⁹ de Vigário Geral e Parada de Lucas, “invadiram” a areia para se enfrentar e encenar o que ocorria dentro dos bailes durante a luz do dia em plena Zona Sul carioca. Na noite anterior, as duas galeras se estranharam em um baile funk e marcaram a disputa para o dia seguinte. Durante o embate, grande parte dos banhistas, ao ver o início de uma aglomeração de jovens negros, pensou tratar-se de uma ação para praticar crimes em massa e entrou em pânico. Neste momento, houve uma histeria geral que provocou correria e alguns furtos foram registrados, porém, sem relação direta com o embate das galeras. (JUPY, 2017, p. 20)

O ocorrido poderia ter sido narrado exatamente da maneira como abordei em minha monografia e reproduzi acima. No entanto, a cobertura midiática, televisiva e impressa, tratou do evento como “a maior sucessão de arrastões da história do Rio de Janeiro” (CYMROT, 2011, p. 29) causada por *funkeiros*, claramente distorcendo os fatos⁵⁰.

Creio ser indispensável ressaltar o papel central do racismo para compor esta narrativa, tendo em vista que se tratava de mera aglomeração de jovens, majoritariamente, negros em uma praia da Zona Sul carioca. A presença indesejável, no entanto, acabou encontrando um útil aliado, o discurso midiático. A cobertura, dita jornalística, passou por cima de todos os fatos e os distorceu a ponto de criar uma narrativa catastrófica e alarmista. Identifico neste ponto como o racismo orienta o discurso da mídia corporativa hegemônica e fabrica eventos que justificarão sua reprodução ainda mais intensa.

A invenção de um acontecimento falso torna-se possível e plausível quando ele já era de certo modo esperado e desejado pela máquina social de fabricação e de interpretação dos acontecimentos. Tem-se necessidade de acontecimentos, mesmo falsos, porque suas interpretações preexistem e chamam esses acontecimentos. Um não-acontecimento é sempre um acontecimento que se ignora. O risco de sancionar um falso sintoma é menor do que o de ignorar um verdadeiro e de não parecer interessar-se pelos sintomas. E **assim, a fabricação de**

⁴⁹ ‘Galera’ é como é chamado um agrupamento de funkeiros de um determinado espaço territorial.

⁵⁰ Até aquele momento arrastões eram compreendidos como: “assaltos e ações coletivas e rápidas envolvendo jovens nas praias, trens, ônibus e ruas” (CYMROT, 2011, p. 31). A demarcação do componente racial já estava presente, mas ainda não o associava a aglomerações de jovens negros.

arrastões pela mídia ajuda a difundir o ódio contra um determinado setor da população e legitimar ações repressivas. A disseminação do pânico moral é refletida nas pesquisas de opinião, cujos resultados, também manipulados, confirmam as teses do jornal e eternizam o ciclo vicioso. (CYMROT, 2011, p. 29) [grifos meus]

Após o ocorrido, foi criado um ambiente de “pânico moral”, que gerou diversas pressões da – autoproclamada – alta sociedade carioca e resultou em inúmeras perseguições midiáticas e policiais ao mundo funk (CYMROT, 2011). Tal adaptação no tipo de abordagem dada ao mundo funk *coincide* com um momento de expansão deste para além das fronteiras simbólicas das favelas e subúrbios da cidade do Rio de Janeiro, como destaca Adriana Lopes (2011, p. 34):

Nesse momento, **o funk começa também a cruzar as fronteiras simbólicas da cidade do Rio de Janeiro**, atraindo jovens de classe média para os chamados bailes de comunidade – bailes que acontecem em favelas. O funk passa a ser tocado também em locais da zona sul. [grifo meu]

O movimento de expansão do funk para a Zona Sul, escancara, segundo a autora, o racismo formatado como “preconceito musical” identificável na mudança do discurso jornalístico:

Todavia, junto com a expansão do funk, cresce um racismo inconfessável, na forma de um preconceito musical. Se nos anos 1980, o funk era veiculado em cadernos de cultura e de comportamento dos jornais, nos anos 1990, passará a ocupar, principalmente, os cadernos policiais desses mesmos jornais. (LOPES, 2011, p. 34)

Assim, é em meio a este processo, que o funk definitivamente se integra à neurose cultural da branquitude carioca. Bailes passam a ser frutos constantes de intervenções policiais e os jornais começam a noticiar incessantemente o funk nos cadernos policiais. Este processo segue operante até os dias de hoje⁵¹.

A partir do relatado acima é possível compreender como, de fato, o funk é cristalizado no imaginário da branquitude carioca a partir da marginalidade e da associação a desvios. *Funkeiro* e *bandido* passam a fazer parte do mesmo léxico, em muito influenciado pelo papel da mídia. Assim,

o inimigo vai ser construído como o jovem negro, favelado, rotulado como traficante. No entanto, **como o racismo não se confessa por aqui, é a cultura que vai demarcar de modo explícito as fronteiras definidas pela cor da pele.** Assim, como demonstra Michael Herschmann (2006), a **palavra “pivete” é substituída por “funkeiro”** para tratar dos supostos jovens marginais cariocas, em sua maioria pretos favelados, a partir do período pós-arrastões, no início da década de 1990. Orlando Zaccone (2007) também demonstra que o crime de “tráfico de drogas”,

⁵¹ FERREIRA, Lucas. MC Poze do Rodo é considerado foragido da Justiça do Rio. **Portal R7**, Rio de Janeiro, 08 jul. 2020. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/mc-poze-do-rodo-e-considerado-foragido-da-justica-do-rio-09072020>>. Acesso em: 29 out. 2020.

termo utilizado para se referir ao comércio varejista de substâncias ilícitas nas favelas, serve para aprisionar esses jovens e justificar sua eliminação pelas forças do Estado, já que jovem negro favelado = suposto traficante na linguagem policial e midiática. Como o funk é a forma de lazer e o ritmo que identifica esse segmento social, então se tem **jovem negro favelado = traficante = funkeiro**. No resultado final, **funk = coisa de bandido**. (LOPES; FACINA, 2012, p. 196) [grifos meus]

Este trecho traz duas considerações extremamente importantes acerca das imagens de controle. A primeira delas consiste na forma como construção da imagem do funkeiro é influenciada por nosso racismo inconfesso, abordado anteriormente a partir do mito da democracia racial. É por meio deste processo que se atualiza a noção de *pivete* por *funkeiro*, ambos associando jovens negros (moradores de favelas ou não) à noção de *bandido*. A segunda, é a associação do *funkeiro* ao tráfico de drogas. A imagem do funkeiro-traficante é a principal imagem de controle atribuída aos indivíduos do sexo masculino que habitam o mundo funk⁵². Tanto é que a partir do *arrastão* de 1992, não foram poucos os casos de MCs⁵³ e, mais recentemente, DJs⁵⁴ sendo presos ou precisando prestar esclarecimentos em sede policial devido apenas ao exercício de seus ofícios e um suposto e, não comprovado, *envolvimento* com o comércio varejista de entorpecentes, também conhecido como *tráfico de drogas*.

O caso da condenação em segunda instância do DJ Rennan da Penha é um dos mais emblemáticos na história recente de perseguição ao funk carioca por diversos motivos. Penso que para os fins deste capítulo o fator que mais se destaque seja a tipificação penal pela qual ele foi denunciado, absolvido em primeira instância e, posteriormente, condenado na instância superior: *associação ao tráfico de drogas*⁵⁵. Acredito que não reste muito a comentar, tendo em vista que o tipo penal coincide exatamente com a imagem de controle destacada acima. Mesmo a flagrante insuficiência probatória não bastou (como habitualmente não basta) para

⁵² A imagem do bandido negro identificada por Lélia Gonzalez na sociedade brasileira, se demonstra existente também no mundo funk, portanto.

⁵³ GOULART, Gustavo. Polícia apresenta funkeiros presos por causa de 'proibições'. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 dez. 2010. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/policia-apresenta-funkeiros-presos-por-cao-de-proibidoes-2910401>>. Acesso em: 29 out. 2020.

⁵⁴ ZARUR, Camila. DJs Polyvox e Iasmin Turbininha são chamados para depor pela Polícia Civil. **Jornal Extra**, Rio de Janeiro, 26 jul. 2019. Casos de Polícia. Disponível em: <<https://extra.globo.com/casos-de-policia/djs-polyvox-iasmin-turbininha-sao-chamados-para-depor-pela-policia-civil-23835126.html>>. Acesso em: 29 out. 2020.

⁵⁵ TJRJ. APELAÇÃO CRIMINAL: 0233004-17.2015.8.19.0001. Relator: Desembargador Antônio Carlos Nascimento Amado. DJ: 31/10/2018. **TJRJ**, 2019. Disponível em: <<http://www1.tjrj.jus.br/gedcacheweb/default.aspx?UZIP=1&GEDID=00046652CE24053DEF9E4B4B3520D0125A2DC5091B311545&USER=>>>. Acesso em: nov. 2019.

fazer frente ao racismo mobilizado pelo Ministério Público do Estado do Rio de Janeiro ao acusar e chancelado pelo Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro ao condenar.

Por fim, mas não menos relevante, cabe destacar aqui como a hipermasculinidade, tipicamente utilizada pela mídia e as instituições para descrever e desumanizar os *traficantes de drogas* e, consequentemente, os funkeiros, é fruto da construção da imagem da jezebel:

Como a jezebel ou a *hoochie* é construída como uma mulher cujo apetite sexual é, na melhor das hipóteses, inadequado e, na pior, insaciável, basta um pequeno passo para que ela seja imaginada como uma “aberração”. **E, como uma aberração, seus parceiros sexuais também passam a ser estigmatizados. Por exemplo, a hipermasculinidade frequentemente atribuída aos homens negros reflete certas crenças acerca do apetite sexual excessivo deles.** (COLLINS, 2019, p. 157) [meus grifos em negrito]

Pode-se concluir, portanto, que a imagem de controle do funkeiro-traficante é formada a partir de sua suposta virilidade desumana que advém da imagem da jezebel. Nos termos da leitura de Winnie Bueno, essa imagem se aproxima da mulata na sociedade brasileira.

3.2.2 Funkeira-puta

Vimos que a imagem do funkeiro-traficante está ligada a sujeitos negros do sexo masculino, justamente por serem estes os alvos preferenciais das políticas de morte empreendidas pela prática estatal na forma de operações policiais. No caso das mulheres negras que integram o mundo funk – seja como MCs, DJs, dançarinas ou participante dos bailes –, a imagem atribuída a elas é, majoritariamente, ligada à prostituição e à pornografia. Esta, conforme vimos anteriormente ao analisar Lélia Gonzalez e Patricia Hill Collins, é uma das imagens de controle mais comuns ligadas às mulheres negras brasileiras. Cria-se no contexto do mundo funk, portanto, a imagem da funkeira-puta que, independentemente do caráter laboral constante na utilização do termo “prostituta”, teria seu comportamento sexual

determinado pela lascívia⁵⁶. Mais uma vez, existe um papel muito intenso da mídia corporativa a fim de caracteriza-las desta forma⁵⁷.

Interessante reflexão emerge da leitura de uma reportagem da Agência Pública intitulada “Funk-se quem puder”⁵⁸. Nela, os repórteres investigaram como mulheres moradoras de favelas e periferias da Zona Sul de São Paulo⁵⁹ – muitas delas menores de idade – eram convidadas e transportadas – em ônibus fretados por gerentes de boates de classe média alta – com a finalidade de *animar* a área VIP das suas festas. Nos ônibus bebidas alcoólicas eram servidas e elas *não precisavam pagar* pela entrada. O incentivo à prática prostituição é claríssimo, a polícia, no entanto, nunca havia (e não há notícias que, posteriormente, tenha) intercedido nos eventos.

Por outro lado, os bailes de favela (também conhecidos como fluxos em São Paulo) – que ocorriam nos locais de moradia da maioria daquelas mulheres e meninas – haviam todos sido fechados pela polícia, à época da reportagem, a partir da justificativa de *prática de prostituição de menores e consumo de drogas*. É possível compreender como as ações do Estado contra a prostituição⁶⁰ são fundamentalmente praticadas quando os sujeitos que supostamente as praticam são *indesejáveis* a partir do ponto de vista hegemônico. Mais uma vez, o componente da opressão interseccional informa esse tipo de ação.

É possível compreender, portanto, a imagem de controle da funkeira-puta como uma decorrência da imagem da mulata. Patricia Hill Collins (2019), ao analisar a imagem da jezebel diz que

As imagens de sexualidade associadas à jezebel e à hoochie não apenas demarcam os limites das sexualidades desviantes como também entrecruzam as concepções predominantes da mammy, da matriarca e da rainha da assistência social/dama negra – esta, uma imagem de duas faces. O tema comum da sexualidade interliga todas estas imagens. **Cada imagem transmite uma mensagem distinta sobre as relações adequadas entre sexualidade feminina,**

⁵⁶ É importante ressaltar como tal imagem de controle é assimilada e, simultaneamente, subvertida pelas funkeiras. No caso da música “Agora virei puta” (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RBZv10lqid8>>. Acesso em: 24 jun. 21.) de Valesca Popozuda, a artista se apropria da imagem da puta para narrar a superação de um relacionamento abusivo.

⁵⁷ PM faz blitz para acabar com pancadão na periferia de São Paulo. **Folha de S. Paulo**. 26 mar. 2012. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2012/03/1067221-pm-faz-blitz-para-acabar-com-pancada-na-periferia-de-sao-paulo.shtml>>. Acesso em: 29 out. 2020.

⁵⁸ FUNK-se quem puder. **Agência Pública**, São Paulo, 19 set. 2012. Disponível em: <<https://apublica.org/2012/09/funk-periferia-sao-paulo-drogas-debora-falabella/>>. Acesso em: 29 out. 2020.

⁵⁹ Utilizo o exemplo de São Paulo por conta da extensa e interessante reportagem da Agência Pública. Práticas como essa, no entanto, ocorrem em todo o Brasil.

⁶⁰ Bem como contra o consumo de drogas.

níveis desejáveis de fecundidade para as mulheres negras da classe trabalhadora e da classe média e lugar das mulheres negras estadunidenses em hierarquias de classe social e cidadania. (p. 158) [grifos meus]

As imagens de controle da mulata e da funkeira-puta, bem como a jezebel/*hoochie* na realidade estadunidense, ajudam a demarcar as fronteiras entre a sexualidade normal e a desviante na sociedade brasileira, pois cristalizam no imaginário social quais corpos estão autorizados a performar, de que forma e quais são os limites destas performances. Além de servir como alicerce entre as outras imagens de controle presentes em nossa sociedade.

3.3 Imagens do Mundo Funk e a Prática Estatal

Não tem alegria,
É só aflição.
Quem sabe é mais um
Corpo caído no chão
Por isso eu digo:
quando vai parar?
Mudar a atitude de tratar o cidadão?
Ser pobre não é crime
Só aquele que não vê.
Sou pobre admito,
Mas o que eu vou fazer?
Foi Deus quem quis assim
E ele sabe o que faz.
Sou pobre, sou feliz e nada mais me satisfaz.
(MC Duda do Borel, 2019)⁶¹

Na intenção de compreender melhor de que forma estas imagens de controle do mundo funk são criadas e fixadas no imaginário coletivo social, buscarei identifica-las no âmbito discursivo institucional. Observar os discursos institucionais brasileiros é primordial, pois as instituições se mobilizam para reprimir, não apenas as manifestações culturais negras, mas todas as formas de sociabilização e existência das populações negras⁶². Portanto, é necessário

⁶¹ MC Duda do Borel. Sem Título. **Favela On Blast (Official Documentary)**. Disponível em: <<https://youtu.be/pGmQHmaiYvI>>. Acesso em: 29 Jun. 21.

⁶² Neste ponto, é importante destacar os antecedentes desta repressão institucional estatal que já envolveram o jongo, a capoeira, as religiões de matriz africana e, sobretudo, o samba no início do século XX. A memória perversa de repressão acumulada por estas instituições demonstra como os antecedentes de estranhamento e violências estatais são transmitidos a seus agentes ao longo do tempo. Cabe ressaltar, que não estou tentando traçar aqui um paralelo direto entre a repressão ao samba e ao funk, tendo em vista que ambas ocorreram em momentos históricos muito distintos e, por isso, tiveram consequências igualmente diversas. O destaque desta nota é relativo à continuidade e ao acúmulo repressivo destas instituições na formação social brasileira.

compreender de que forma o poder destas instituições é operado e a quem elas estão privilegiando – já que o *alvo* da opressão está claro.

Maria Aparecida Bento é precisa a este respeito:

A semelhança entre o perfil das pessoas que ocupam lugares de prestígio e poder nas instituições, **majoritariamente masculino e branco**, denuncia mais do que a história de racismo no Brasil e uma espécie de “pacto narcísico” nos processos de acesso a esses lugares. Denuncia a **prevalência de uma perspectiva, de uma visão de mundo e de interesses de determinado grupo, o que configura o que chamamos de branquitude**. (2014, p. 17) [grifos meus]

A branquitude ressurge, portanto, como chave fundamental para compreensão das estruturas do poder institucional já que as “instituições habitualmente funcionam na perspectiva do seu segmento social dominante” (ENRIQUEZ apud. BENTO, 2014, p. 17). A racialização do debate acerca das atuações institucionais possibilita que consigamos compreender o que é mobilizado por elas quando perseguem (ou não) o funk.

É importante ressaltar a ambivalência dessas mesmas estruturas de poder brancas ao lidar com diferentes sujeitos que compõem o universo do funk. É possível e necessário atentar às fronteiras de raça, gênero, classe e sexualidade que possibilitam a ascensão de determinados artistas, em detrimento de outros – normalmente de outras. Fica evidente, portanto, que o funk, enquanto parte de uma sociedade orientada por essas opressões, não está imune a elas e em muitos momentos as reproduz.

Ainda assim, não há de se perder de vista que estas estruturas opressivas podem estar presentes em todas manifestações culturais que compõem a nossa sociedade, pois são constitutivas de nosso modelo de sociabilização. A afirmação anterior é fundamental para evitar argumentações chulas de que seria o funk o responsável por essas opressões e não apenas uma manifestação cultural que pode, ou não, reproduzi-las, tanto quanto a Bossa Nova ou a MPB.

O recorte para observar tal fenômeno partirá do Poder Judiciário e das estruturas de prossecução penal, afinal, é por meio de sua face repressora que o Estado interage, primordialmente, com o mundo funk. Além, é claro, de serem essas instituições as principais responsáveis por escancarar a face racista e genocida deste mesmo Estado⁶³. Neste sentido, analisarei amostras discursivas – que versem

⁶³ É importante explicitar que tais falas do poder acerca do funk contrariam a própria ordem jurídica brasileira. A CF-88, em seus princípios, objetivos e sistema de direitos fundamentais, bem como nos princípios de administração pública – o que mais falta nessas falas é impessoalidade, descompromisso com a isonomia e o que sobra é compromisso com a discriminação. Tudo que a CF

acerca do mundo funk – presentes em procedimentos legais, buscarei relacioná-las às imagens já apresentadas e, eventualmente, identificar novas imagens produzidas por elas.

Para realizar a proposta acima, vou partir do levantamento e pesquisa processuais empreendidos por Eduardo Baker V. Pereira (2013). Nesse trabalho, o autor estuda dois inquéritos policiais da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro (218-00593/2004 e 218-00761/2009), bem como um Registro de Ocorrência (000133/1902), além de um processo do TJRJ (0036151-53.2006.8.19.0000) e um pedido de *habeas corpus* (192.802/RJ [2010/0226895-5]). Como a ideia neste ponto é levantar algumas imagens de controle do mundo funk produzidas – e/ou reproduzidas – no âmbito institucional, os procedimentos não serão referenciados de forma separada a fim de demonstrar como a lógica hegemônica institucional perpassa diversos órgãos de Estado.

Uma primeira leitura das transcrições e análises de Pereira demonstra como os argumentos institucionais visam associar ao funk a imagem de um ritmo *perigoso*. Esse temor pela periculosidade se escancara por meio de referências a um tipo de funk dito *proibido*. Tal proibição se justificaria graças às *afrontas*, por parte do mundo funk e de seus habitantes, à moral hegemônica – orientada por valores cristãos – e ordem estatal – orientada por uma visão racista de criminalidade⁶⁴. Valendo-me destas discussões e compreendendo que existem temáticas relacionadas a certos subgêneros⁶⁵ do funk mais atacadas do que outras, optarei por,

proíbe que a administração faça e, no entanto, ela o faz, reiteradamente. O que se demonstra, portanto, é que para o mundo funk, bem como para todas as populações subalternizadas na sociedade brasileira, o ordenamento jurídico é outro, para estas pessoas a CF-88 ainda não chegou.

⁶⁴ É válido explicitar que tais falas do poder acerca do funk contrariam a própria ordem jurídica brasileira, ao ferir os princípios, objetivos e sistema de direitos fundamentais, bem como princípios da administração pública – afinal, o que mais falta nessas falas é impessoalidade, descompromisso com a isonomia e o que sobra é compromisso com a discriminação. Tudo aquilo que a Constituição de 1988 proíbe que a administração pública faça, ela faz, reiteradamente. O que se demonstra, portanto, é que para o mundo funk – bem como para todas as populações subalternizadas na sociedade brasileira – o ordenamento jurídico é outro; para estas pessoas, mesmo após 33 anos, a Constituição ainda não chegou.

⁶⁵ Importante destacar que não existe uma classificação pragmática destes subgêneros, logo, uma mesma canção cantada em espaços distintos (físicos ou virtuais) e, por conseguinte, de forma distinta, poderá ser enquadrada a diferentes subgêneros (NOVAES; PALOMBINI, 2019, p. 288). A este respeito destaco o que dizem Novaes e Palombini: “Temas, técnicas, disposições e pontos de vista articulam-se de formas complexas no decorrer da história do funk carioca para definir o que seja um proibidão, um consciente, uma putaria, uma montagem, um melody, um ostentação, um gospel, um comédia, um neurótico ou um pop-funk.

Embora fundamentada na semântica nativa, tal concepção não corresponde necessariamente à pragmática: MCs, DJs, compositores, empresários e funkeiros empregarão ou não o termo de acordo com estratégias de legitimação, quer almejem valer-se do cacife do movimento — de seu capital

nas próximas páginas, levantar discussões que envolvem os subgêneros putaria e proibidão.

3.3.1

Sexualidade: erotismo ou pornografia?

Quando eu vô ao médico, sinto uma dor
Quer me dar injeção, olha o papo do doutor!
Injeção dói quando fura
Arranha quando entra
Doutor assim não dá
minha poupança não aguenta!
Tá ardendo mais tô aguentando
arranhando mais tô aguentando
(DEIZE TIGRONA – Injeção⁶⁶)

O atentado à moral – segundo estas narrativas – ocorre, em especial, por meio da livre expressão de sexualidade. A expressão da sexualidade por corpos classificados como *desviantes*⁶⁷ representaria, portanto, uma *afronta* a valores hegemônicos o que, conforme já dito, justificaria a *proibição* de execução de determinadas músicas e a investigação e, posterior, prossecução penal de seus autores e intérpretes.

A este respeito Mara Viveros Vigoya faz importante resgate histórico:

Do mesmo modo que Américo Vespúcio e Cristóvão Colombo descreveram os habitantes do Novo Mundo, **os etnólogos europeus representaram durante muito tempo as mulheres e homens africanos como seres animais, cujos desejos sexuais transbordantes deviam ser controlados para o bem da moral branca.** Este argumento, repetido a exaustão durante séculos, se converteu em um **meio eficaz para justificar a escravidão e todo tipo de excessos**, como os estupros das mulheres nativas e africanas nas Américas. **As palavras e as imagens sexuais racializadas descritas participam dessa arqueologia retórica, significativa e perturbadora das raízes sexuais do pensamento e do discurso racista contemporâneo.** (VIGOYA, 2018, p. 106) [grifos meus]

O trecho transcrito acima nos permite compreender de que forma a sexualidade foi utilizada como base para a construção de imagens animais de mulheres e homens negros africanos escravizados durante o período colonial. A

subcultural, diria Sarah Thornton (1995) — quer prefiram dissociar-se deste perante interlocutores potencialmente hostis.”

⁶⁶ Disponível em: <<https://youtu.be/4fjg3gT9FyQ>>. Acesso em: 06 jun. 21.

⁶⁷ Parto de desvio como expressão livre de sexualidade, que no contexto colonial foi relacionada a corpos negros e indígenas, mas o trabalho também vai incorporar como o desvio tem sido mobilizado para caracterizar corpos cuja orientação sexual não se restringe a heteronormatividade e corpos cuja identidade de gênero não se determina pelos limites da cisgeneridade.

moral cristã surge neste contexto como valor central a ser defendido pelas hierarquias sociais coloniais. Ao identificar as “raízes sexuais do pensamento e do discurso racista contemporâneo” (VIGOYA, 2018, p. 106), podemos compreender o que orienta os discursos institucionais e, por consequência, a perseguição institucional às expressões destas sexualidades taxadas como *desviantes*.

É importante ressaltar que tais imagens foram enraizadas no pensamento hegemônico latino americano a partir, também, do catolicismo:

Nas representações pictóricas católicas, o diabo foi personificado com a pele negra contrariamente aos santos, às virgens e aos anjos, cuja pele era branca. Os africanos foram declarados descendentes de Ham, condenados na Bíblia a ser “escravos de escravos de seus irmãos” para eternidade. (VIGOYA, 2018, p. 106)

Aliada à religião a razão científica também auxiliou na consolidação do imaginário hegemônico. Por conseguinte, desenvolveu-se um “etnocentrismo sexual profundamente enraizado entre os europeus”⁶⁸ e as elites locais latino americanas.

Além de ajudar a desenvolver um sentido de superioridade cultural e tecnológica europeia e a fechar os olhos às atrocidades cometidas, havia **razões materiais claras para descrever os africanos como seres sexualmente selvagens e promíscuos. Estas razões estavam relacionadas ao colonialismo e ao tráfico de escravos.** (NAGEL apud VIGOYA, 2018, p. 106) [grifo meu]

Estas razões materiais ajudam a interpretar o fenômeno na contemporaneidade, tendo em vista que, apesar do fim dos sistemas coloniais, a colonialidade⁶⁹ segue operando nestes mesmos territórios, seja no imaginário destas populações, seja nas práticas sociais e estatais. É possível intuir, portanto, que apesar de refletirem novos interesses materiais das elites – como, por exemplo, os que envolvem a rentável e genocida Guerra às Drogas –, a caracterização das populações negras brasileiras como sexualmente desviantes segue vigente, em especial, no mundo funk, como veremos a seguir.

- Qual é a posição do Ministério Público sobre estas letras e músicas criminais, ou funk-proibido?
- É crime falar sobre tráfico e morte em letras de músicas?
- É crime vender vídeos do funk-proibido pela Internet?

⁶⁸ VIGOYA, Mara Viveros. **As cores da masculinidade: experiências interseccionais e práticas de poder na Nova América.** PEREZ, Allyson de Andrade (trad.). Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018, p. 106.

⁶⁹ Segundo Aníbal Quijano (2005, p. 117), a criação da América e do capitalismo colonial/moderno culminaram no atual fenômeno da globalização. Foi durante estes processos que se estabeleceu o atual padrão de poder mundial. Neste sentido, a construção mental da ideia de raça foi fundamental, pois se tornou um dos principais dispositivos de classificação social. Dado o caráter duradouro e estável destas estruturas – desde o colonialismo até a atualidade –, o autor classifica a dominação racial enquanto um “elemento de colonialidade no padrão de poder hoje hegemônico”.

- Em certas letras, há a citação de nomes e apelidos de morros e criminosos? Há como identificar alguém?
- A lei, do Funk, a Lei Nº 3410, de 29 de maio de 2000, funciona na prática?
- A legislação da internet no Brasil permite a disseminação do funk proibido entre usuários que compartilham arquivos numa espécie de rede, como o software Kazaa, por exemplo?
- Pontos relevantes que deixei de mencionar devem, por gentileza, ser mencionados pelas ilustres procuradoras, como por exemplo: **casos de pedofilia envolvendo funk em sites da web, além de outros detalhes que, ou desconheço, ou passaram despercebidos mesmo.** (BRASIL, 2005 apud PEREIRA, 2013, p. 44) [grifo meu]

O trecho reproduzido acima foi elaborado por um jornalista e encaminhado ao Ministério Público Federal (MPF) como forma de relatar supostas práticas ilícitas de “gravação de CDs por traficantes, que falam de violência, morte e tráfico de drogas” (PEREIRA, 2013, p. 44). Tal relatório foi integrado a um ofício do MPF para o Procurador Geral do Estado do Rio de Janeiro e reproduzido no Inquérito Policial 218-00593/2004 (PEREIRA, 2013).

O trajeto do relatório até integrar o referido inquérito já auxilia a informar como existe uma disposição institucional para que tais *fatos* sejam investigados, independentemente do evidente teor conspiratório destes. Esta dimensão auxilia a colocar em xeque, inclusive, a credibilidade das demais investigações conduzidas por estes órgãos.

Voltando à narrativa construída pelo jornalista no relatório, é clarividente como existe uma preocupação excessiva com a dimensão sexual, a ponto de o autor não apresentar nenhuma prova, mas afirmar categoricamente a existência de “casos de pedofilia envolvendo funk em sites da web”. Novamente, isto só torna ainda mais desonesta a atuação destas instituições ao seguir reproduzindo tal relatório em diversos documentos oficiais.

A “apologia à pedofilia” não está presente apenas neste inquérito. Mariana Gomes Caetano (2015) ao abordar a relação do funk com a Justiça em sua dissertação de mestrado apresenta um Agravo de Instrumento julgado por Desembargadores da 7ª Câmara Cível do TJ-RS onde estes reafirmam tais observações acerca de diversas músicas de funk. Interessante observar que o julgamento versava sobre – e censurava – a execução, na realidade, de uma música de rock, mas um dos desembargadores em seu voto resolveu listar doze músicas – das quais onze eram funks – “que, segundo ele, eram ‘de péssimo gosto’, ‘ferem a

sensibilidade e são capazes de constranger qualquer pessoa', incentivavam a pedofilia e/ou atingiam os valores da família" (CAETANO, 2015, p. 67).

Além disso, ao citar a lista de músicas onde estavam incluídos funks e raps, o juiz utilizou "banda", "artista" e "músicas" entre aspas, demonstrando certa ironia em relação aos gêneros musicais. O juiz também afirma que, além de incentivarem a pedofilia, as músicas também "constituem verdadeiras aulas de pornografia explícita e que estão ao inteiro dispor de crianças e adolescentes". (CAETANO, 2015, p. 67)

Existe, portanto, uma tentativa de aproximação, por meio do discurso oficial, entre o mundo funk e as ideias de depravação sexual, pornografia e prostituição. É, portanto, a partir desta que a imagem de controle da funkeira-puta e do funkeiro-trafficante são simultaneamente criadas e reforçadas.

Leite Jr. (2006) afirma que a atribuição de sentido conferido à pornografia está constantemente relacionada ao "sexo ilegítimo, perigoso e desestruturador dos valores estabelecidos" (idem, p. 35). Dessa forma, para o autor, o imaginário em torno da pornografia faz com que ela seja "associada ao sexo das classes populares, das massas e de todos aqueles que não possuem 'capital cultural'", enquanto que as sutilezas do erotismo estão reservadas aos que dominam a "cultura oficial" (ibidem). (CAETANO, 2015, p. 68)

É neste ponto que reside a questão central para a pergunta proposta nesse item. Novamente, fica claro como as elites, em uma perspectiva extremamente narcísica, buscam ater para si a prerrogativa de livre expressão: quando se trata de artistas provenientes de classes abastadas e brancos, *como este que vos fala*, há a prerrogativa de falar sobre sexo a partir do viés do erotismo. No entanto, se forem artistas vindos de favelas ou territórios periféricos – habitados em sua maioria por pessoas negras – cantando as suas próprias visões acerca do erótico, o Estado e suas instituições *democráticas*, aliados à mídia hegemônica e seguindo os interesses das elites que os comandam, intervirão de forma a perseguir e taxar tais expressões artísticas como *aulas de pornografia*, entre outros absurdos.

[...] no carnaval, a mulher bota o peito de fora, todo mundo tá vendo. No funk, ninguém vai lá em cima do palco e bota a bunda de fora, o peito de fora. No forró tem o duplo sentido também. [...] o hip hop também vem com duplo sentido, quer dizer, o funk também é um duplo sentido. Só que não é pornografia, **todo mundo tem o seu ritmo, o seu jeito de fazer música e colocar pro mundo**. (VALESCA POPOZUDA, 2005 apud CAETANO, 2015, p. 63) [grifo meu]

A fala de Valesca⁷⁰, para o documentário ‘Sou feia mas tô na moda’ da diretora Denise Garcia⁷¹, demonstra como o erotismo e o duplo sentido são mobilizados de formas distintas pelos diferentes gêneros musicais e que isto deveria ser tratado como o que realmente é: uma distinção no estilo e na forma de expressão cultural deste duplo sentido.

Nós estamos aqui na Cidade de Deus, onde começou o funk sensual, porque já havia o baile “lado A lado B”. [...] **'Neguinho' fala que o funk é pornografia, não sei o que. Não é nada disso, é o funk sensual** (DEIZE TIGRONA, 2005 apud CAETANO, 2015, p. 62) [grifo meu]

Deize Tigrone⁷² é uma das precursoras do subgênero sensual do funk, também conhecido como putaria, e seu depoimento – também para o documentário de Denise Garcia – é certo pois evidencia o cerne da questão aqui, em consonância ao dito popular: “a maldade está nos olhos de quem vê”. Interpretar as músicas do subgênero putaria como um *apelo à pedofilia, à pornografia ou à prostituição*, apenas escancara as “raízes sexuais do pensamento e do discurso racista contemporâneo”⁷³ conforme abordei anteriormente.

Um 'coroa' comendo uma criancinha na novela das oito não é sacanagem, tá ligado? [...] O cara trepado em cima da mulher oito horas da noite na TV Globo não é sacanagem. O funk é que é sacanagem? Sacanagem é o dinheiro que o governo sonega, rouba. Isso que é sacanagem, isso é que é crime, tá ligado? **Realidade não é crime, realidade não é sacanagem. Todo mundo gosta de fazer amor, todo mundo gosta de gozar gostoso.** (MR. CATRA, 2005 apud CAETANO, 2015, p. 69) [grifos meus]

A escolha pela reprodução do depoimento de Mr. Catra⁷⁴ – para o mesmo documentário – serve para escancorar a diferença nas práticas estatais quando o erotismo é mobilizado em expressões artísticas das elites. Cabe ressaltar ainda que, por mais que tenhamos assistido nos últimos anos a algumas investidas de personalidades públicas, líderes religiosos fundamentalistas e políticos reacionários

⁷⁰ Valesca Popozuda já tem mais de 20 anos de carreira, ficou famosa como cantora do grupo Gaiola das Popozudas e teve diversos hits estourados entre eles “Agora eu sou piranha” (Disponível em: <<https://youtu.be/f4HjWuo225U>>. Acesso em: 06 jun. 21).

⁷¹ GARCIA, Denise. **Documentário: Sou feia mas tô na moda**. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7TEGmeETANE>>. Acesso em: 11 mar. 21.

⁷² O grande sucesso de sua carreira é a música “Injeção” – que está em epígrafe deste item), graças a essa canção ela passou a ser conhecida também como Deize da Injeção. O sucesso foi tamanho que esta música chegou a ser sampleada como base para a canção “Bucky Done Guy” (Disponível em: <<https://youtu.be/VNJ96imMskk>>. Acesso em: 06 jun. 21.) da cantora anglo-cingalesa M.I.A.

⁷³ CAETANO, Mariana Gomes. op. cit., p. 106.

⁷⁴ Mr. Catra foi um dos precursores do funk putaria e proibidão. Entre suas músicas mais famosas estão “Adulterio” (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=B0RpUY5Nmtg>>. Acesso em: 06 jun. 21.) e “Ô Simpático” (Disponível em: <<https://youtu.be/CG8hQ7H-Jpo>>. Acesso em: 06 jun. 21.)

e/ou ultraconservadores contra determinadas produções artísticas de elites por fomentarem valores *anticristãos*, não é possível afirmar que atuações institucionais tenham sistematizado tais práticas, como ocorre com o mundo funk e outras expressões culturais negras e/ou periféricas – habituadas pela História a estes tipos de perseguições simultâneas.

Lopes ressalta que o **“'sexo' não é um tema estranho às manifestações da diáspora africana constitutivas da cultura brasileira”** (2008, p. 143). O **duplo sentido e o erotismo tem sido tema no cenário musical brasileiro desde os anos 1930, aproximadamente**. Rodrigo Faour nos mostra em seu livro *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira que no samba, no maxixe, na marchinha, posteriormente, no axé baiano (ou axé music), e em vários outros estilos musicais ligados à cultura afrobrasileira, a erotização é constante*. (CAETANO, 2015, p. 68) [grifos meus]

É interessante – bem como deplorável – notar de qual forma certas noções da cosmologia cristã costumam perpassar as visões hegemônicas acerca do funk. Um exemplo é um box do Jornal O Dia de 29 de outubro de 2005 (PEREIRA, 2013, p. 54) que, a fim de *noticiar* a ocorrência de um baile na Providência, fez a ressalva de que MC Sabrina⁷⁵ “cita traficantes em músicas que canta”. Por fim, ainda intitulou o box de forma debochada e alarmante de “Ritmo quente no alto da Providência”.

A associação entre o “calor” do ritmo e os supostos comportamentos desviantes refletem a ideia de moral cristã calcada na relação entre este *calor e pecado*, vide as imagens do inferno de fogo para esta cosmologia. Além disso, tal associação entre *calor e desvio* também encontra eco nas narrativas modernas eurocentradas que colocam a *Europa como centro da razão* e os *trópicos* como *irracionais e culpados* por seu próprio *subdesenvolvimento*.

O tão temido “ritmo quente” (PEREIRA, 2013, p. 54), na realidade, nada mais é do que a demonstração da favela para a favela de que “existe uma maneira melhor de viver do que aquela que eles tão vivendo. Ou seja, o **nosso ritmo de vida é o ritmo certo**” (MC CIDINHO, GARCIA, 2005) [grifo meu]. O que o funk afirma é, portanto, a vida, em um meio onde a prática institucional trabalha para fomentar a *morte*. Aí está posto, de fato, o conflito de interesses: a afirmação e experiência de vida contra as investidas das políticas de morte e aniquilamento. Daí advém a

⁷⁵ MC Sabrina ficou conhecida no asfalto com o funk melody ‘Dessa Vez’ (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZLP_LrzHn7BA>. Acesso em: 08 jun. 21.) mas começou sua carreira cantando proibidões como ‘Boldinho’ (Disponível em: <<https://youtu.be/svcnDkEC8-g>>. Acesso em: 08 jun. 21).

necessidade das hegemonias brancas de construção de imagens que homogeneizem estas existências, já que o plano é de *combate* a este potencial disruptivo e, se possível, de *invalidação*.

Neste contexto, a afirmação de Mr. Catra (2005) faz ainda mais sentido, afinal, o que demonstra mais a vida e a sensação de estar vivo do que o prazer? Seja ele sexual ou não. Assim: “Todo mundo gosta de fazer amor, todo mundo gosta de gozar gostoso.” (apud CAETANO, 2013)

3.3.2 Criminalidade

Nossa vida é bandida
E o nosso jogo é bruto
Hoje somos festa,
Amanhã seremos luto
Caveirão não me assusta!
Nós não foge do conflito
Nós também somos blindados
No sangue de Jesus Cristo
(MC SMITH e PRAGA [composição] – Vida Bandida 1)⁷⁶

Se no item anterior analisei alguns ataques institucionais ao subgênero putaria, agora abordarei as questões que envolvem outro subgênero: o proibidão, que remete à vida no crime. Como já ficou claro pelo trecho da música em epígrafe, o proibidão é um subgênero do funk famoso por “mandar o papo reto”, ou seja, falar de forma explícita sobre os conflitos que envolvem a vida nas favelas e a relação dos jovens com a criminalidade. Neste sentido, podemos compreender que, ainda que por outro viés, tanto o proibidão quanto o putaria *afrontam* diretamente as estruturas hegemônicas vigentes.

No que se refere às relações entre as instituições e o cantar da vida no crime, estas são ainda mais problemáticas e seu combate é ainda maior do que a livre expressão da sexualidade. Não são raros os exemplos de MCs e DJs detidos, presos e, até mesmo, condenados.

Ao abordar a questão da narração da vida no crime nas músicas de funk proibidão, é prática usual da abordagem institucional captar as mensagens das músicas em sua literalidade. Assim, busca-se enquadrar seus autores nos crimes de

⁷⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1La2OpZH2Hk>>. Acesso em: 06 jun. 21.

incitação, apologia ao crime (arts. 286 e 287 do Código Penal) de tráfico de drogas e, por vezes, *associação* ao tráfico. A Representação por Prisão Temporária do Inquérito Policial de número 218-00761/2009 auxilia a compreender como, neste caso, a Polícia Civil busca defender a ideia dos MCs como *incitadores* da criminalidade.

o presente inquérito policial foi instaurado em 12/112009 para apurar a conduta delituosa, em tese, definida nos termos dos artigos, 286 e 287, ambos do Código Penal, e 33, § 0, da Lei 11.343/06, no sentido de localizar, identificar os "funkeiros" conhecidos pelos apelidos, MC DIDÔ; MC MAX; MC FRANK; MC SMITH; , MC TICÃO, os quais figuram na rede mundial de computadores e em rádios clandestinas divulgando músicas popularmente denominadas de "PROIBIDÕES DO TRÁFICO", amoldando perfeitamente os fatos aos tipos penais supra referidos (folhas 02/06).

(...)

O apenso 07 decorre de 10 (dez) meses de investigação ininterrupta por parte desta especializada, e em especial pelo inspetor Jayme da Costa Rosa Neto, que conforme excelente relatório de investigação consegue de forma muito bem organizada **demostrar a vinculação concreta dos MC's em questão com o tráfico de entorpecente no Rio de Janeiro, descrevendo de forma clara a indução, instigação e auxiliam ao uso indevido de droga.** Nesse sentido, trazemos à colação trechos do referido relatório:

“A fim de instruir procedimento, realizamos pesquisas em diversas fontes de consultas e não foi difícil identificar melodias de MCs (Mestres de cerimônia, isto é, cantores de funk) cujo **cunho artístico apenas se limitam a exaltar crimes**, chefes do tráfico, e nomes menores da hierarquia da facção Comando Vermelho, tais como os homens de contenção.

Os MCs **são os porta-vozes das facções, utilizam o seu talento de criar e encantar** para, através das letras e suas melodias enviar mensagens dos chefes das facções para os seus inimigos. Enaltecem os chefes do tráfico; endeusam os antigos líder **homenageiam os mortos e os presos**, e incentivam os soldados a trabalhar e lutar pela glória da facção. (BRASIL, 2009 apud PEREIRA, 2013, p. 56) [grifos meus]

Nota-se no trecho em destaque como a desumanização é estratégia discursiva para justificar a prossecução penal dos investigados, bem como justificar a injustificável vedação à homenagem dos mortos – a maioria deles amigos e familiares destes artistas – em decorrência dos conflitos gerados pela Guerra às Drogas e o comércio varejista de entorpecentes nas favelas. Mas a narrativa não se esgota por aqui, a autoridade policial dá sequência:

É comum encontrar gravações feitas ao vivo, direto de bailes funk em que o MC cumprimentam (sic) os chefes e gerentes do tráfico. antes durante ou ao fim das canções, **alteram as letras usuais gravadas em compact disc para glorificar seus patrões, os financiadores de seu sucesso.** Nestas gravações entoam gritos de guerra, citam o armamento de cada componente da quadrilha e descrevem seus “feitos”. (BRASIL, 2009 apud PEREIRA, 2013, p. 56) [grifo meu]

Este trecho escancara a desonestidade ou, no mínimo, a ignorância da autoridade policial perante as dinâmicas do mundo funk. Chamar os chefes do

comércio varejista de entorpecentes de “financiadores de seu sucesso” demonstra como o redator da peça em análise não se importou em estudar e compreender as dinâmicas típicas desta manifestação cultural e, por isso, ignora completamente as trajetórias de vida destes artistas e suas tecnologias de (r)existência. Tal afirmação, dá a falsa impressão de que estes artistas teriam apenas prosperado graças a esses *financiamentos e integrariam* a estrutura do tráfico, novamente reforçando a imagem de controle do funkeiro-traficante. A este respeito, apresento trecho de uma entrevista do compositor Praga:

Vivemos numa falsa democracia. O proibidão fala o que não se quer escutar. Quando dizemos “vida bandida”, é tudo o que não querem ouvir. O governo sabe que é uma realidade, mas não quer que seja vista, que seja veiculada. **O proibidão é o que fizeram na ditadura: isso pode, aquilo não.** No que atingisse o governo militar, não se podia tocar. Cantasse uma música desagradável aos ouvidos do general no poder, a MPB não podia ser tocada, era proibida pela censura, o AI-5. Falasse de Geisel, dessa gente, censurava-se. (...) **As pessoas só fazem homenagem ao traficante porque é ele quem promove o baile. No dia em que o governo começar a promover o baile, a dar oportunidade de trabalho para essa rapaziada (acabamos de falar sobre quantos empregos o funk gera), quem sabe essas pessoas não farão uma homenagem ao governador, ao invés de ao traficante? Pode mudar.** (NOVAES; PALOMBINI, 2019, p. 292) [grifos meus]

A afirmação anterior é fundamental pois refuta os absurdos defendidos pela autoridade policial que assina a referida representação, além de esclarecer de forma simples e didática o porquê de, em determinados bailes, haver a exaltação dos chefes do comércio varejista de entorpecentes. Por fim, o compositor ainda acena com uma ideia de política pública a ser empreendida: a promoção de bailes funk ou de outras formas de lazer⁷⁷ nestas comunidades. Ou seja, aponta e responsabiliza corretamente o próprio Estado pelo crime que este acusa os artistas funkeiros de cometerem.

Numa **comparação simples** podemos a aliar a música "Faroeste Caboclo" do Legião Urbana, que **retrata tráfico roubo, contrabando e estupro, e com toda a liberdade de expressão assegurada pela Constituição**, afinal o herói também é bandido. Contudo **não há excitação à violência**, não há recado ou mensagens para traficantes presos ou não, não há gritos de guerra chamando o público a se tornar

⁷⁷ O lazer aqui é compreendido em uma dimensão articulada com o racismo como afirma Ana Carolina Mattoso Lopes (2017): “A ociosidade dos negros sempre foi controlada e impossibilitada, tendo-se o negro como suspeito em qualquer ambiente. Com base nessa mentalidade, a hostilização em locais de lazer, principalmente os privados, a desconfiança, o menosprezo, até mesmo as manifestações concretas, os insultos e agressões, estão presentes na rotina dos negros, principalmente da juventude, dos meninos negros que circulam pela cidade. A repressão também, pois ‘o estereótipo da delinquência atrelado à imagem do negro tem sido considerado um fator fundamental na atuação da polícia’, que atua no controle ostensivo desses corpos tidos como perigosos ao sagrado convívio social. Além disso, a produção de estereótipos sobre suas práticas de lazer, a demonização de seus hábitos, a marginalização de suas formas de expressão.” (p. 139)

um traficante, nem mesmo enaltecem símbolos que reconhecidamente referem-se a facções que vão de encontro a ordem social, e espalham o medo e o pavor nas ruas nos dias de hoje (2010) incendiando ônibus e realizando arrastões (bondes), nem mesmo depreciam e **incitam a se rebelar contra toda uma instituição que representa o Estado do Rio de Janeiro, como o fazem com a Polícia Militar a qual se referem como "cú azul"**. (BRASIL, 2009 apud PEREIRA, 2013, p. 56)

Novamente, a afirmação da autoridade policial é extremamente equivocada. De início, há a tentativa de fazer uma comparação esdrúxula entre canções de funk e ‘Faroeste Caboclo’ como se a “excitação à violência” não estivesse presente nesta apenas naquelas, sem deixar minimamente claro como traçar esta distinção. Ainda demonstra desconhecimento da própria música que trouxera como exemplo, tendo em vista que a música da Legião Urbana realiza críticas ao Exército, que também é “uma instituição que representa o Estado”, neste caso, o brasileiro. Por fim, resalto a desonestidade deste tipo de argumentação, afinal a política pública praticada pelo Estado nas favelas é o extermínio, operado majoritariamente pelas polícias militares. Logo, criminalizar uma expressão cultural que brada contra as injustiças e abusos cometidos por essas instituições é legitimar a normalização da violência nestes espaços.

A polícia de Praga é a mesma dos moradores. Ela não permite separações nítidas entre legalidade e ilegalidade. A leniência do sistema judiciário com os crimes de policiais e o enfoque dado pela mídia corporativa às mortes de jovens favelados mostram que **a corrupção e a letalidade da polícia são políticas de Estado com sentido bem definido: exterminar ou encarcerar em massa jovens pretos, pobres e favelados a fim de dar prosseguimento ao processo de penalização da miséria** exposto por Loïc Wacquant. (NOVAES; PALOMBINI, 2019, p. 297) [grifo meu]

Neste sentido, Praga denuncia a “grande hipocrisia”:

Hoje é mais ou menos isso. Se você disser “Comando Vermelho” ou “A.D.A.” ou “Terceiro Comando” ou o que seja, não pode. Mas o filme “Tropa de elite”, o livro “Tropa de elite”, onde eles falam que torturam mesmo, que matam mesmo, é coisa normal, e não “apologia”. **É uma grande hipocrisia**. (NOVAES; PALOMBINI, 2019, p. 292) [grifo meu]

A grande hipocrisia está, portanto, deflagrada. A mesma polícia que “extermina ou encarcera em massa jovens pretos, pobres e favelados” (NOVAES; PALOMBINI, 2019, p. 297) é a que escolhe perseguir as expressões artísticas desta mesma juventude.

Para estas canções **não há cunho cultural ou artístico**, independente do talento dos "MCs" que também realizam canções que **enaltecem o romance do ponto de vista sócio-cultural, estas sim com letras que representam uma minoria**. Nos bailes eles alteram as músicas improvisando rimas e "gritos de guerra" para todos os públicos, adolescentes, mulheres e homens, soldados ou não do tráfico.

Numa primeira avaliação, rapidamente se destacam MC MAX, MC SMITH MC DIDÔ e MC TICÃO como **grandes porta-vozes do Comando Vermelho**, bem como do complexo da Penha e outras comunidades cariocas, a qual se refere como Família PH, que **nada mais é do que a região que concentra a maior parte dos criminosos da facção Comando Vermelho**. As canções, **ao contrário de grandes compositores vide Tom Jobim e Ana Carolina, que divulgam as belezas de seus bairros e suas musas**, direcionam-se à facção e aos líderes do tráfico naquela região, citando diretamente os crimes aos quais são especializados, quais sejam, Roubo a Mão Armada (Art. 157 do CPB) e Tráfico de Drogas (Arts. 33 e 35 da Lei 11343/2006). (BRASIL, 2009 apud PEREIRA, 2013, p. 57) [grifos meus]

A partir deste trecho é possível compreender como a argumentação deste inquérito é insuficiente e torpe. A autoridade policial se preocupa em reafirmar lugares comuns exaustivamente. Além disso, o que se vê também é uma tentativa de julgamento estético e artístico reforçando a ideia de que *artistas de funk não produzem arte* e que, por isso, caberia às autoridades *policiais* tais julgamentos. Novamente, são citados exemplos de músicos e compositores brancos de classes abastadas para ditar o que seria e o que não seria música. Mais uma vez, tal atitude só reforça a tese de que tais argumentos são orientados por uma estética racista que compreende como *arte o que é produzido por e nos moldes das camadas sociais privilegiadas*.

Ainda assim, apresento outro trecho de entrevista, dessa vez do MC Orelha⁷⁸, refutando uma vez mais a linha argumentativa da autoridade policial:

Saiu uma matéria no jornal “O Globo” falando um pouco sobre o estilo de funk. Inclusive citaram meu nome. **Entendam uma coisa: escrevo e interpreto letras que relatam o dia a dia na favela, dia a dia esse que é repleto de coisas boas e legais de serem cantadas, mas prefiro cantar a realidade vivida por parte dos criminosos, não me fazendo um criminoso por isso, pois tal realidade também faz parte desse dia a dia**, e eu só canto o que acontece. E se acontece, a culpa não é minha. Como eu mesmo falo: “se tem gente pra comprar, vai ter gente pra vender”. (NOVAES; PALOMBINI, 2019, p. 291) [grifo meu]

A literalidade emerge como questão central na presente discussão, questão que os produtores dos discursos institucionais parecem não compreender ou ignorar completamente:

Cumprindo o mister da atividade persecutória administrativa especializada na repressão aos crimes de informática, a investigação prosseguiu através de rondas virtuais na rede mundial de computadores, onde foram **materializadas várias condutas ilícitas perpetradas pelos MCs** (“masters of ceremony”), através da internet, utilizando sítios como o do YOUTUBE.COM, ORKUT.COM, 4SHARED (sic), bem como **divulgando o conteúdo proibido em rádios clandestinas**.

⁷⁸ MC Orelha é um dos grandes nomes do proibidão e tem como primeiro hit de sua carreira a música ‘Faixa de Gaza’. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jp4VubiR-HU>>. Acesso em: 08 jun. 21.

Nos referidos sítios, como comprova a farta documentação acostada aos autos da presente inquisição, **são encontradas letras de músicas** explorando a valorização de organização criminosas, vídeos em mídia digital incitando a violência e explorando o culto a (sic) prática de gravíssimas condutas delituosas, como o tráfico ilícito de entorpecentes, seqüestro, roubo, dentre outros. (BRASIL, 2009 apud PEREIRA, 2013, p. 57) [grifos meus]

Assim, não bastasse o fato de a autoridade policial buscar assumir o papel de crítica artística, ainda o faz de forma equivocada, pois interpreta o discurso do eu-lírico como se este exprimisse as *opiniões e práticas do autor*. Neste sentido, por mais que o proibidão cante a realidade, esta deve ser compreendida com ressalvas, pois

Em primeiro lugar [...], embora diga respeito a uma parcela de seus moradores, que convivem com ela ou nela tomam parte, **a vida no crime não constitui a realidade da favela, mas uma parte desta à qual nem todos são simpáticos**. Depois porque, em que pesem as presunções de autoridade do legislativo, do judiciário, do ministério público e da polícia em questões que não lhes concernem, bem como as caricaturas de atividade jurídico-policial teatralizadas pela mídia, **asserções sobre a verdade do proibidão só podem emergir de análises que coloquem em relação: narrativa (conteúdo), narração (modos e pontos de vista por meio dos quais a enunciação narrativa se efetua), as personas artísticas do autor, do DJ e do intérprete, suas biografias, suas plateias e suas performances**. A complexidade dessa trama faz de **qualquer análise um ato interpretativo**. É outro o problema da veracidade. Ele coloca em jogo a conexão entre uma realidade e sua narrativa. Seus âmbitos são o do jornalismo, o da investigação policial, o do testemunho perante a Justiça. [...]

Em outras palavras, **se nem a linguagem nem a reportagem podem ser o que transmitem (um absurdo ontológico), muito menos a arte**. Elas o podem significar, reconstituir, sugerir, relatar, representar, apresentar, elucidar, ocultar, calar, mistificar, falsificar. E se a arte tem o dom de **dar forma a artefatos mais reais que a realidade mesma, é justamente por abdicar do estatuto da realidade**. (NOVAES; PALOMBINI, 2019, p. 293) [grifos meus]

Se toda análise é ato interpretativo caem por terra todos os argumentos levantados pelas autoridades policiais, pois em nenhum momento houve a comprovação de que aqueles artistas estavam, de fato, *ligados a qualquer ato criminoso*, seu único “crime” foi intervir criativamente na realidade que vivenciam.

De todo modo, é fato que estas leituras institucionais, por mais deturpadas que sejam, auxiliam na criação de um delírio imaginativo da branquitude que possibilita a assunção de que funkeiros, bem como membros do comércio varejista de entorpecentes, são os grandes inimigos de nossa sociedade. Ainda no mesmo inquérito, a autoridade policial reforça tal ideário:

O “dono do morro”, vinculado aos organismos criminosos, não pode recuar, precisa mostrar virilidade para comprovar e manter seu poder que é constantemente ameaçado por rivais. O bandido precisa ser mau para afirmar-se:

não pode hesitar diante das ações mais condenadas sob pena de ser considerado um homem fraco.

Aqui, os cânticos conjugados as (sic) empreitadas criminosas enriquecem o prestígio dos bandidos, assassinos, traficantes e malfeitores da sociedade, fazendo-se crer na existência de algum heroísmo em suas condutas de subjugo e dominação. (BRASIL, 2009 apud PEREIRA, 2013, p. 58) [grifos meus]

É evidente como a narrativa adotada leva a crer que os artistas do funk são sócios de atividades ilícitas cometidas nos territórios de favelas. Fica claro como a lógica seguida é exatamente aquela apresentada no início deste capítulo: “[...] jovem negro favelado = traficante = funkeiro. No resultado final, funk = coisa de bandido.” (LOPES; FACINA, 2012, p. 196). O discurso institucional, que reflete os interesses da branquitude, por meio das instituições de Estado e da mídia corporativa, auxilia, portanto, a fixar no imaginário social a imagem de controle do funkeiro-traficante.

Nossos artistas **inscrevem poeticamente aqueles que não têm voz em canais privilegiados de construção narrativa. O proibidão reitera, lamentoso, a saudade dos mortos da guerra às drogas e coloca em xeque o discurso oficial pretensamente hegemônico.** Sujeitos colocados à margem por demarcações estatais normativas resistem à imposição do silêncio, e sua mensagem ecoa pela cidade. **Poetas, compositores, intérpretes e produtores musicais se contrapõem ao aparato de repressão do Estado e a veículos bilionários de comunicação com paredões de som e canais de internet.** (NOVAES; PALOMBINI, 2019, p. 300) [grifos meus]

É na frase final da passagem reproduzida que está a centralidade do processo analisado. A finalidade da construção destas imagens de controle é conter as potências destes discursos contra-hegemônicos e antigenocidas bradados em paredões de som e difundidos por canais de internet. Fica claro, portanto, como o discurso institucional aliado à “lei facilita[m] essa violência criando artifícios para inocentar o opressor” (GONZALEZ, 2020, p. 298) e incriminar as oprimidas e os oprimidos.

*Estimados leitores, gostaram de nossos produtos? Muitas opções não é mesmo? É muito prazeroso trabalhar com catálogo tão diverso e descolado. Agora que conhecem de forma mais aprofundada nossas ofertas, vocês podem escolher as que mais lhes agradarem e levar aos caixas. Tô vendo que alguns de vocês já até separaram alguns *souvenirs*... muito bom! Ficamos muito felizes que nossos produtos gerem esse *engajamento* de vocês, vivemos para isso!*

Os caixas são logo ali na frente e os preços, como dito, são todos de *mercado*. Procuramos evitar qualquer abuso, *transparência* é um valor fundamental por aqui!

4.

Debate Ruidoso nos Labirintos da Cidade

Nós planta humildade, pra colher poder,
A recompensa vem logo após,
Não somos fora da lei,
Porque a lei quem faz é nós
(MC Orelha, 2009)⁷⁹

Imagino que vocês estejam perguntando algo como: o que é esse barulho de buzina, falatório, música e cheiro de churrasquinho com fumaça de caminhão? Saímos do Bazar. E saímos por que ele – enquanto uma heterotopia – só existe dentro deste todo que é o território, a(s) cidade(s).

E aí, eu pergunto: passear pelo Bazar é uma experiência um tanto quanto agradável, não? Caminhar por um espaço bem delimitado e protegido gera uma sensação de segurança e de total disponibilidade do mundo perante seus desejos e vontades. Não sei se vocês, *distintos* leitores, concordam, mas *eu* me sinto assim.

Acho interessante pensar nessa disponibilidade de produtos e como ela possibilita a *minha* sensação de indisponibilidade para o mundo enquanto sinto este se colocar à minha disposição. É quase como se eu pudesse intervir no mundo que me rodeia de forma *neutra* e *imparcial*. Pouco preciso pensar sobre como estes produtos chegam até mim, pouco me importa quem os fabricou ou de onde vieram. A importância está no acesso ao meu objeto de desejo, se eu o tenho, estou satisfeito. Até mesmo eu como vendedor não preciso me importar com o que se esconde por detrás destes produtos, apenas cuido para manter as prateleiras cheias de consumo para vocês. Sigo conscientemente inconsciente...

Esse passeio com vocês me deixou um tanto quanto filosófico, mas vamos ao que interessa: seguir. Mas seguir pra onde? Eu já apresentei o Bazar, levei vocês pra passearem por entre suas estantes e prateleiras, o que será que resta? Normalmente, eu os levaria agora para a saída e cada um de nós seguiria suas rotinas de forma natural. Hoje, no entanto, estou com uma sensação diferente. Este passeio parece ter mexido um tanto com a minha imaginação, alguma coisa que não entendo muito bem, leva-me a crer que este é o momento de lembrar aonde estamos. Peço

⁷⁹ MC Orelha. **Faixa de Gaza**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jp4VubiR-HU>>. Acesso em: 29 jun. 21.

encarecidamente que vocês deixem suas compras aqui nestas cestas e me acompanhem para a última parada deste passeio... podem ficar tranquilos que ninguém vai mexer nos *seus* pertences, não esquentem...

Como tava dizendo, algo hoje me diz que devo te mostrar o que acontece pra além de nossas portas. Eu nem daria ouvidos pra essas besteiras que minha cabeça me fala, mas hoje acho que acordei diferente. Quero que você *exclusivo* leitor, olhe pra janela mais próxima de onde estiver. Olhou? Viu o mundo lá fora? Lembre-se que não existe *aqui dentro*, sem *lá fora*. Agora, me acompanhe.

4.1

Os Labirintos da Cidade

O movimento de saída do Bazar dos Esquecidos é também uma forma de explicar melhor como este se desenvolve. Penso que é impossível entender as dinâmicas de ataque e resistência, sem entender que este está situado no mundo, ou, mais especificamente, em um território e, assim, é influenciado por e influencia diretamente neste.

Pensando nesta influência mútua entre território e Bazar, torna-se indispensável trazer o pensamento geográfico para o debate. Assim, farei neste tópico um pequeno passeio pela formação do território urbano contemporâneo.

4.1.1

Do meio natural ao técnico-científico-informacional

Para entender esta formação territorial é importante entender como se deu o desenvolvimento histórico do meio geográfico. Segundo Milton Santos (2006, p. 156), uma divisão “grosseira” desta história é dividida em três partes fundamentais: o meio natural, o meio técnico e o meio técnico científico informacional.

O meio natural é caracterizado por Santos (2006, p. 157) como o momento histórico do meio geográfico em que as diversas sociedades humanas escolhiam “da natureza aquelas suas partes ou aspectos considerados fundamentais ao exercício da vida, valorizando, diferentemente, segundo os lugares e as culturas, essas condições naturais que constituíam a base material da existência do grupo.”

O autor destaca ainda que havia existência de técnica nas intervenções humanas, ou seja, transformações impostas às coisas naturais. No entanto, estas transformações não eram autônomas, logo, estavam em total simbiose com a natureza.

Um último ponto relevante a respeito do meio natural é o fato de que as técnicas desenvolvidas neste período do meio geográfico eram utilizadas sobretudo localmente. A criação das técnicas, o comando dos tempos sociais e os limites à utilização destas eram, portanto, determinados pela sociedade local (SANTOS, 2006). Por este motivo, Milton Santos compreende que “a sociedade territorial produzia, também, uma série de comportamentos, cuja razão é a preservação e a continuidade do meio de vida” (2006, p. 158).

O surgimento do espaço mecanizado (a partir da invenção e uso de máquinas), no entanto, faz emergir o período técnico. Este se destaca pela aparição de técnicas que instrumentalizam os tempos sociais que deixam, desta maneira, de ser regidos pela razão natural e passam a servir ao tempo dos objetos técnicos (SANTOS, 2006). A natureza e os hábitos culturais passam a ser *enfrentados* e adquirem um status de inferioridade diante do desenvolvimento técnico. Objetos naturais e culturais começam a ser substituídos por objetos técnicos.

Este período se caracteriza também por uma maior intensidade de trocas para a sobrevivência dos grupos sociais regidos por estas lógicas. É, desta forma, que a razão comercial passa a influir na necessidade de uma maior e aperfeiçoada presença de sistemas técnicos. Por operarem em uma lógica própria, estes sistemas não se importam com as condições preexistentes dos territórios, fazendo notar também a aparição de “ofensas ambientais”, tais como a poluição (SANTOS, 2006, p. 159).

Ainda assim, apesar da emergência do meio técnico caracterizar um primeiro passo à internacionalização da divisão de trabalho e da imposição de uma temporalidade estranha aos hábitos locais e nacionais, a instalação deste era restrita a determinados países e regiões, longe de uma generalização “global” ou, até mesmo, local (SANTOS, 2006).

Já o período seguinte compreende a nossa contemporaneidade. Segundo Milton Santos, o meio técnico-científico-informacional começa a surgir logo após a Segunda Guerra e se afirma como período global, a partir da década de 70, quando é estendido para nações e territórios classificados como *subdesenvolvidos*. Neste

momento, ciência e técnica passam a operar sob a lógica de mercado, que graças a esta união torna-se um “mercado global” (SANTOS, 2006, p. 159).

Quanto aos objetos técnicos, neste período deixam de atender apenas às necessidades técnicas e passam a operar sob uma lógica informacional, que se dá “graças a uma *extrema* intencionalidade de sua produção e de sua localização, eles já surgem como informação; e, na verdade, a energia principal de seu funcionamento é também a informação” (SANTOS, 2006, p. 159). É importante ressaltar que este “nexo informacional” tende a intervir e influenciar diretamente nos processos sociais e nos territórios, “equipados para facilitar a sua circulação” (SANTOS, 2006, p. 160).

Surge então o que J. Frades (apud SANTOS, 2006, p.160) chama de tecnocosmo, que seria uma tendência de recuo extremo da natureza natural perante a técnica. Os meios artificiais passam a ser mais evidentes em todas as paisagens, inclusive no campo. E, ainda que não haja uma presença generalizada e total destes objetos e intervenções técnicas, estes marcam a totalidade dos espaços contemporâneos, ainda que pontualmente. Isto é, toda a paisagem global é afetada por estas técnicas, mesmo que em escalas diferentes. É neste momento histórico do meio geográfico que podemos pensar em um ambiente *global*.

Como consequência destes avanços, ocorre um fenômeno que Marx (apud SANTOS, 2006, p. 161) previu e denominou de “redução de arena”, que consiste na diminuição dos espaços diretamente relacionados à produção de mercadorias. Simultaneamente, Marx também anteviu um movimento de “ampliação da área”, que se dá graças à necessidade de alargamento do espaço das outras instâncias de produção, como circulação, distribuição e consumo destes mesmos produtos (SANTOS, 2006, p. 161), que ocorrem entre outros fatores graças aos avanços informacionais.

As requalificações sócio espaciais aqui descritas ajudam a explicar a forma de desenvolvimento dos mercados capitalistas contemporâneos, diretamente atravessados pela globalização. Portanto,

Os espaços assim requalificados atendem sobretudo aos interesses dos atores hegemônicos da economia, da cultura e da política e são incorporados plenamente às novas correntes mundiais. O meio técnico-científico-informacional é a cara geográfica da globalização. (SANTOS, 2006, p. 160)

Estudar a formação dos territórios urbanos atuais é compreender como os atores hegemônicos⁸⁰, das mais diversas áreas, influem nos rumos de seus desenvolvimentos e que reações a estas influências emergem. É justamente em meio a este contexto de imposição de uma *razão global* a um território local que o funk carioca emerge no final dos anos 80. O seu constante e violento enfrentamento desde então – empreendido por estes mesmos atores sociais hegemônicos –, ajuda a informar o potencial disruptivo do funk para com estes interesses. O funk é fruto de laços sociais comunitários e subsiste a partir da movimentação de uma economia local e é só a partir do fortalecimento destas dinâmicas que os artistas começam a se inserir no mercado fonográfico. Neste sentido, o mercado fonográfico depende muito mais do mundo funk do que o contrário.

4.1.2 As redes globais

Alguns conceitos geográficos ainda são importantes para compreendermos de forma mais precisa como estes atores hegemônicos globais exercem suas influências *totalizantes* em localidades regionais. Entre estes destaco o que Milton Santos chama de “redes”. Estas são caracterizadas por N. Curien (1998) como

toda infra-estrutura, permitindo o transporte de matéria, de energia ou de informação, e que se inscreve sobre um território onde se caracteriza pela topologia dos seus pontos de acesso ou pontos terminais, seus arcos de transmissão, seus nós de bifurcação ou de comunicação. (apud SANTOS, 2006, p. 176)

Esta definição leva em conta apenas suas realidades materiais, no entanto, tais redes também possuem um aspecto social e político igualmente relevantes, pois levam em conta “pessoas, mensagens, valores que a frequentam” (CURIEN, 1998, p.176). As redes surgem, portanto, “dessa construção deliberada do espaço como quadro de vida, pronto a responder aos estímulos da produção em todas suas formas materiais e imateriais.” Durand Lévy (1992) diz que através das redes “a aposta não é a ocupação de áreas, mas a preocupação de ativar pontos e linhas, ou de criar novos” (apud SANTOS, 2006, p. 177). Sendo assim, as redes são simultaneamente técnicas e sociais.

⁸⁰ A utilização do termo “ator hegemônico” no masculino não é acidental, ao menos não em minha redação. Ela se justifica justamente no fato de que a hegemonia possui gênero (masculino), raça (branca) e classe (alta) muito bem definidos e são a estes interesses que se submetem.

O desenvolvimento de uma necessidade de trocas comerciais mais intensas entre atores globais impõe, segundo Santos, um avanço deliberado e absoluto na constituição de redes (SANTOS, 2006, p. 179). Tal fenômeno é típico do meio técnico-científico-informacional. É justamente neste momento que os suportes das redes deixam de estar apenas nos territórios – como formas de “melhorá-lo” – para atingir também as “forças recentemente elaboradas pela inteligência e contidas nos objetos técnicos” (SANTOS, 2006, p. 178).

Ainda que o desenvolvimento de redes descrito anteriormente influencie na vivência e na velocidade dos tempos sociais, é importante destacar que “não existe homogeneidade do espaço, como, também, não existe homogeneidade das redes” (SANTOS, 2006, 180). Isto quer dizer que apesar do surgimento de redes globais, estas não são apreendidas nos lugares da mesma forma, os espaços e suas redes seguem sendo diferenciados localmente, tornando-as simultaneamente globais e locais.

Edgar Morin (1965) compreende que “o mundo em via de homogeneização, de unificação e de organização, ao mesmo tempo está em via de heterogeneização, de desorganização, de conflitos e de crise” (apud SANTOS, 2006, p. 188). Esta definição ajuda compreender o fenômeno da globalização e como as redes que emergem deste são simultaneamente concentradoras e dispersoras.

As redes são, pois, ao mesmo tempo, concentradoras e dispersoras, condutoras de forças centrípetas e de forças centrífugas. É comum, aliás, que a mesma matriz funcione em duplo sentido. Os vetores que asseguram à distância a presença de uma grande empresa são, para esta, centrípetos, e, para muitas atividades preexistentes no lugar de seu impacto, agem como fatores centrífugos. (SANTOS, 2006, p. 188)

Dessa forma, é possível compreender como as redes geram resultados distintos a depender os agentes envolvidos e seus interesses. Gera-se, portanto, ordem e desordem nos territórios influenciados por estas. Milton Santos (2006, p. 188) conclui que

há uma **criação paralela e eficaz da ordem e da desordem no território**, já que as redes integram e desintegram, destroem velhos recortes espaciais e criam outros. Quando ele é visto pelo lado exclusivo da produção da ordem, da integração e da constituição de solidariedades espaciais que interessam a certos agentes, esse fenômeno é como um processo de homogeneização. **Sua outra face, a heterogeneização, é ocultada. Mas ela é igualmente presente.** [grifo meu]

4.1.3

A “Guerra dos Lugares”

Na guerra somos igualmente vulneráveis, na guerra não existe justiça, nem direito, não existe lado certo, não existem escrúpulos, na guerra afloram todos os sentimentos, principalmente o medo, que por sua vez é o pai de todos os erros, a guerra só é suportável quando nos apegamos à fé, fé muitas vezes compartilhada entre inimigos, inimigos que se parecem, inimigos da mesma cor, da mesma classe social, inimigos que creem nas mesmas coisas, inimigos que lutam por algo que desconhecem, que buscam um alvo que não tem forma, não tem rosto, inimigos que nem sequer acreditam na causa que defendem. O fogo consome ambos os lados, propagando um ódio bilateral. Numa sociedade movida pelo caos surgem hinos que são entoados por milhões de pessoas que se reconhecem na crônica do dia a dia: a crônica do caos. (MC Praga, 2013, p. 11)

Na poesia transcrita acima, MC Praga – também conhecido como o “caneta de ouro do funk” – está se referindo diretamente à guerra entre facções pelo controle de pontos de comércio varejista de entorpecentes. Esta disputa territorial se dá em meio ao contexto da “Guerra às Drogas”, que visa o aniquilamento jovens, negros, favelados, valendo-se de um torpe discurso estatal de combate ao tráfico de drogas e segurança pública para perpetuar o genocídio da população negra brasileira. Nesta seção, no entanto, não analisarei diretamente a guerra às drogas, mas procurarei entender de que forma a “Guerra dos Lugares” que Milton Santos reconhece como típica do momento histórico do meio geográfico atual pode se relacionar e até mesmo alimentar a guerra às drogas no contexto da cidade do Rio de Janeiro.

Para compreender o que Milton Santos caracteriza como “guerra dos lugares” é fundamental entender primeiro o que é a chamada produtividade espacial ou geográfica. Esta se relaciona com a capacidade dos lugares oferecerem rentabilidade que justifiquem investimentos na produção de um *determinado* produto em uma *determinada* área (2006, p. 166). Qualificações localizadas de ordem técnica (como equipamentos e/ou infraestrutura) e organizacional (como leis, impostos e relações trabalhistas) ajudam a definir esta rentabilidade.

Ao lado da busca pelas empresas dos melhores sítios para sua instalação, há, também, pelos próprios lugares, uma procura às vezes escancarada de novas implantações e um cuidado por reter aquelas já presentes (N. Smith, 1984, pp. 128-129; J. E. Sánchez, 1991, p. 150). Por sua vez, D. Harvey (1993, p.8) nos lembra de que “a competição interlocal não é apenas pela atração da produção, mas também pela atração de consumidores, através da criação de um centro cultural, uma paisagem urbana ou regional agradável ou outro artifício”. A ideia de uma dupla estratégia das empresas e do poder público, lembrada por Julie Graham (1993) em relação às máquinas-instrumento (machine-tools), aplica-se a muitos outros ramos da atividade econômica e justifica a metáfora da “guerra dos lugares”. (SANTOS, 2006, p. 167)

A passagem acima reproduzida demonstra como os poderes públicos destes lugares pautam seus investimentos a partir de uma atratividade técnica que atenda aos interesses de agentes privados internacionais. Altera-se, portanto, a partir destes interesses a própria divisão territorial do trabalho preexiste nestas localidades (SANTOS, 2006, p. 181).

Numa situação em que as **virtualidades de cada localização estão sempre mudando**, instala-se o que bem se pode denominar de guerra dos lugares. Estes não apenas devem utilizar suas presentes vantagens comparativas, como criar novas, para atrair atividades promissoras de emprego e de riqueza. Na batalha para **permanecer atrativos**, os lugares se utilizam de recursos materiais (como as estruturas e equipamentos), imateriais (como os serviços). E **cada lugar busca realçar suas virtudes por meio dos seus símbolos herdados ou recentemente elaborados**, de modo a utilizar a imagem do lugar como imã. (SANTOS, 2006, p. 181) [grifos meus]

Esta passagem demonstra como tal guerra é fomentada por interesses alheios aos das populações locais, em especial das subalternizadas, e impõe a estas uma convivência com símbolos e estruturas com as quais não há familiaridade, em prol de interesses que não lhes dizem respeito e não lhes beneficiam. Desta forma, não consigo pensar neste processo sem me recordar das grandes obras e intervenções territoriais pelas quais a cidade do Rio de Janeiro passou ao longo da última década (2010-2020), em especial no período pré-Copa do Mundo (2014) e Olimpíadas (2016), mas não apenas⁸¹. Neste contexto, destaco aqui duas políticas públicas extremamente violentas empreendidas contra a população das zonas subalternizadas da cidade: as intensivas remoções sob o argumento de *interesse público* na área e as Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs). Ambas afetaram diretamente a geografia da cidade do Rio e promoveram verdadeiros massacres, físicos, psíquicos e, claro, geográficos.

A respeito das remoções, reproduzo uma passagem da resenha de Michel Masson sobre o livro “Guerra dos Lugares” da arquiteta Raquel Rolnik

Um dos principais mecanismos acionados pelo Estado e pela regulação urbanística para desatar os nós que impedem a livre circulação desses territórios no mercado

⁸¹ Até hoje obras que teoricamente seriam entregues para as Olimpíadas não foram finalizadas, como o BRT da Avenida Brasil e a Estação Gávea da Linha 4 do Metrô, esta última vizinha da PUC-Rio. Leia mais sobre em:

TINOCO, Pedro. Obras da Estação Gávea do metrô sofrem impasses para conclusão. **Veja Rio**, Rio de Janeiro, 19 fev. 2021. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/cidade/obras-gavea-metro-impasses-conclusao/>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

DONDOSSOLA, Edivaldo. Buracos e obras paradas causam problemas para motoristas na Avenida Brasil. **Portal G1**, Rio de Janeiro, 21 jan. 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/01/21/buracos-e-obras-paradas-causam-problemas-para-motoristas-na-avenida-brasil.ghtml>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

internacional, afirma Rolnik, é a transitoriedade permanente. A partir de pressões, mediações políticas e camadas de legalidade jurídica, são formadas zonas ambíguas entre legal/ilegal que estigmatizam territórios e criminalizam comunidades populares, justificando a expulsão de seus habitantes. Sob essa ótica, Rolnik aborda o tema dos megaprojetos de renovação urbana e de reconstrução de cidades pós-desastres naturais. Aqui, a engrenagem da despossessão funciona como estratégia de multiplicação do valor da terra, vide as remoções no Morro da Providência, por conta dos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro em 2016, ou o rearranjo de populações para a construção de empreendimentos lucrativos como resorts turísticos nas Ilhas Maldivas, após a devastação do tsunami de 2004, para ficarmos em apenas dois exemplos. No momento oportuno, sob a alegação de razões de interesse público, os assentamentos informais autoproduzidos são expropriados para dar lugar a empreendimentos econômicos privados, funcionando como reserva de terra mobilizada a custo muito baixo pelos governos, constituindo, assim, uma frente de expansão fundiária para o complexo imobiliário-financeiro. (2017, p. 166)

A passagem reproduzida acima evidencia precisamente o movimento e o conluio público-privado promovido a partir da competitividade de localidades. Os territórios ocupados informalmente são utilizados como “reserva de terra” do grande capital. Ressalto que o exemplo do Morro da Providência é apenas um dos inúmeros exemplos de remoções empreendidos no período pré-Olímpico.

No caso das UPPs, elas começaram a ser implementadas no ano de 2008 pouco após o anúncio do Brasil como sede da Copa do Mundo de 2014 e cerca de um ano antes da confirmação do Rio como cidade-sede dos Jogos Olímpicos de 2016. A promessa era de *devolver* os territórios das favelas ao poder público por meio de ocupações policiais que, posteriormente, – a partir de uma insuficiente e, ainda assim, nunca efetivamente implementada UPP Social – imporiam verticalmente serviços, lazer e cultura às comunidades *pacificadas*.

Após anos de invasões espetaculosas às favelas cariocas – algumas delas televisionadas ao vivo –, o que se vê hoje é um programa nominalmente extinto do vocabulário oficial⁸² ⁸³. De fato, este serviu apenas aos interesses dos grandes

⁸² Segundo Cláudio Castro, atual governador do Estado do Rio de Janeiro, a política de ocupação de territórios voltará no segundo semestre de 2021, mas terá “o estado presente”. Observa-se, portanto, a tentativa do poder público de afastar-se do já malfadado nome “UPP”, mas de se apropriar das mesmas táticas utilizadas pelo programa. (Veja mais em: ÁVILA, Edmilson. Castro anuncia ocupação de comunidades no segundo semestre, com ‘estado presente’. **Portal G1**, Rio de Janeiro, 13 mai. 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/blog/edimilson-avila/post/2021/05/13/castro-anuncia-ocupacao-de-comunidades-no-segundo-semester-com-estado-presente.ghtml>> . Acesso em: 17 mai. 21.)

⁸³ Ainda a este respeito, é importante apontar para a possibilidade de leituras que aproximem a decadência do modelo das UPPs com a expansão territorial de milícias na cidade do Rio de Janeiro. A baixa ocorrência de operações policiais em territórios sob controle miliciano e o aumento dos ganhos destes grupos com o mercado imobiliário ajudam a compreender tal fenômeno (GENI; OBSERVATÓRIO DAS METRÓPOLES, 2021, p. 34). Assim, é possível intuir que o modelo de invasão e ocupação de territórios não cessou, apenas vem se transmutando em um de controle

eventos e de atores hegemônicos, não contribuindo positivamente em nada na vida das moradoras e moradores destes territórios. Na realidade, a efetividade de tal programa se deu justamente “na repressão ao ‘não-civilizado’, na repressão às expressões culturais das favelas” (JUPY, 2017, p. 27) e na produção de um largo acúmulo de experiências de invasão de territórios para a continuidade do projeto genocida estatal em curso. Não é à toa que em 2010 MC Didô bradou: “UPP filha da puta! [...] Sai, sai, sai do Borel! UPP filha da puta! [...] Sai, sai, sai do Andaraí!”⁸⁴.

Não se trata apenas de carências e emergências, mas também de constituir o favelado em futuro cidadão, disciplinarizando-o para que ‘tire a favela de dentro de si’ – como mencionado por um comandante de UPP em pesquisa de campo – e, assim, faça as escolhas certas em termos de demandas a fazer ao Estado, sobretudo aquelas que viabilizem práticas sociais, condutas, formas de sociabilidade integradas à cultura e às normas dominantes, civilizadas enfim. Os dispositivos de disciplinarização são muitos: discursos, regulamentos, medidas administrativas e atividade policial que reprimem o que é considerado não civilizado (como bailes funk, música alta, encontros e festas nas ruas, etc.); assim como atividades filantrópicas que valorizam e estimulam as formas de sociabilidade consideradas aceitáveis; e, por fim, a desconsideração de suas reivindicações e movimentos e intervenções mais ou menos diretas em organizações de base. (LEITE, 2012, p. 380)

É possível compreender, portanto, que em um contexto mundial de “Guerra de Lugares”, foi empreendido na cidade do Rio de Janeiro um fortalecimento desta guerra associando-a à – preexistente – guerra às drogas. Ambas se retroalimentaram no contexto da última década e serviram principalmente para gerar lucros aos atores hegemônicos e promover ainda mais desigualdade nos territórios da cidade. Neste sentido, e, novamente, nas palavras do MC Praga (2017): “A paz vira negócio onde a guerra prevalece”⁸⁵. Ainda assim, é em meio a esses massacres empreendidos que nascem as pérolas dessa “cultura de massacrados” conforme denominação de Mr. Catra (GARCIA, 2005).

miliciano. Tal leitura ajuda, inclusive, a compreender a ocorrência ou não de bailes em certas localidades, tendo em vista que o controle miliciano e policial se confundem e são regidos pelos mesmos ideais moralistas de combate ao *não-civilizado*.

⁸⁴ MC Didô. **UPP filha da puta sai do Borel e do Andaraí**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MkLBeAAvboI>>. Acesso em: 11 mar. 21.

⁸⁵ MC MENOR DO CHAPA; MC ORELHA. **O Crime tá aí**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rldZZTUao0o>>. Acesso em: 10 mar. 21.

4.1.4

Entre informação e comunicação

Para finalizar a presente seção vou me valer de dois conceitos de Milton Santos que ajudam bastante a informar como nos territórios locais são fomentadas potencialidades de vida, geradas pelo mundo funk, e intervenções globalizantes: a comunicação e a informação. Ambas são, em primeira análise, dois conceitos similares e complementares. Se pensarmos nas definições mais populares, elas pertenceriam facilmente ao mesmo contexto. O autor, no entanto, cunha uma diferenciação entre elas que será fundamental para a sequência deste capítulo. A fim de entender esta diferença, precisamos primeiro compreender que as duas estão, segundo ele, inseridas no contexto espacial da globalização. Dessa forma, as cargas de conteúdo técnico, informacional e comunicacional influenciarão na atratividade dos lugares perante os interesses do mercado internacional (SANTOS, 2006).

A densidade técnica é, de acordo com Santos, definida a partir do grau de intervenção técnica a que um espaço está submetido. Ele cita como situações extremamente opostas uma área livre da intervenção humana e outra dotada de tamanha intervenção técnica que fosse capaz de atender diretamente aos interesses e intenções dos que as conceberam e produziram (SANTOS, 2006).

Já o que o autor caracteriza como densidade informacional é fruto parcial da densidade técnica (SANTOS, 2006). Isto é, ainda que “ricos em informação” os objetos técnicos permanecem inertes do ponto de vista informacional até que haja ação intencional de agentes sociais. Portanto,

[...] densidade informacional nos indica o **grau de exterioridade do lugar** e a realização de sua **propensão a entrar em relação com outros lugares**, privilegiando setores e atores. A informação unívoca, obediente às regras de um ator hegemônico, introduz, no espaço, uma **intervenção vertical**, que geralmente **ignora o seu entorno, pondo-se ao serviço de quem tem os bastões de comando**. (SANTOS, 2006, p. 173) [grifos meus]

O que Milton Santos denomina de “intervenção vertical” é fundamental para compreendermos as relações entre estas redes informacionais e os interesses do mercado capitalista internacional. Esta verticalidade que “ignora o entorno” é o que caracteriza a apreensão de territórios locais por interesses de atores hegemônicos. Os detentores do poder são os que ditam os rumos dos fluxos informacionais, portanto. Podemos relacionar esta ideia de densidade informacional e suas

intervenções verticais à colonialidade vigente, em especial, nos territórios onde historicamente foram empreendidos sistemas coloniais, como no caso do Brasil.

Em outro extremo, se comparada com a densidade informacional, está a comunicacional. Esta está relacionada ao que G. Berger (1964) denominou como “caráter humano do tempo da ação” (apud SANTOS, 2006, p. 173). Neste sentido, ela é pensada a partir da interação intersubjetiva ou transindividual. Milton Santos chama este de “tempo plural do cotidiano partilhado” e, também, de “tempo conflitual da copresença” (SANTOS, 2006, p. 173). Assim, a forma de criação desta densidade comunicacional está diretamente relacionada ao compartilhamento de um mesmo espaço geográfico local. A partir dos encontros “cara a cara” que ocorrem neste espaço, gera-se solidariedade e “interdependência obrigatória” entre os sujeitos envolvidos (SANTOS, 2006, p. 173). Isto posto, Schutz (1967) conclui ser fundamental que “você e eu tenhamos o mesmo entorno”, pois “somente nessa situação [...] posso assumir, com maior ou menor certeza, dentro da realidade diretamente vivida (experimentada) que a mesa que estou vendo é a sua mesma mesa, e a mesma em todas suas situações perspectivas” (apud SANTOS, 2006, p. 173).

É em meio a esta ideia de comunicação que identifico a atuação das atrizes e atores do mundo funk nos territórios das favelas. A partir de formas horizontais e comunitárias de organização de eventos, produção musical e divulgação dos conteúdos produzidos, o mundo funk organiza sua própria economia, pautada pelas particularidades dos territórios que ocupam. Isto quer dizer, portanto, que cada comunidade possui autonomia e sobretudo liberdade para lidar com esta economia de forma própria ainda que haja fluxos e trocas intensas de experiências entre elas. Logicamente, que tal forma de organização não é absoluta e algumas das experiências do dia-a-dia não refletem diretamente estas dinâmicas, como em todas as relações sociais, o funk também é cheio de contradições. Tal afirmação, no entanto, em nada invalida o fato de que o mundo funk possui uma lógica de organização própria – pautada pela liberdade e o diálogo intenso com o território em que se insere – ainda que atenta e negociando, quando necessário, com as movimentações hegemônicas.

[...] o Lugar - não importa sua dimensão - é, espontaneamente, a sede da resistência, às vezes involuntária, da sociedade civil, mas é possível pensar em elevar esse movimento a desígnios mais amplos e escalas mais altas. Para isso é indispensável insistir na necessidade de um conhecimento sistemático da realidade,

mediante o tratamento analítico do território, interrogando -o a propósito de sua própria constituição no momento histórico atual. (SANTOS, 2006, p. 174)

São estas interações que gerarão um espaço de resistência, por vezes “involuntária”, que possui a capacidade de afetar diretamente os rumos das intervenções verticais informacionais. Analisarei estas dinâmicas na terceira seção deste capítulo, antes, porém, é necessário pensar em como as relações de gênero informam, também, tais intervenções colonializantes.

4.2

Ser e Não-Ser: A Cidade Masculina contra a Cidade Feminina

Veterinário é pra cachorro,
Eletricista é pra dar choque,
Ginecologista, pode crer, é pra dar toque
Fogosa em chapa quente vai ao ginecologista
Tá ligado que é de lei dar um trato na pepita.
(JULIANA E AS FOGOSAS, 2005)⁸⁶

A leitura do título do capítulo seguida pela letra em epígrafe te causou estranhamento? Se não, perfeito. Reconheço que a mim, especialmente antes de começar a me aprofundar no mundo funk, causaria, grande estranhamento, quiçá um desconforto. É certo que isso diz muito mais sobre mim e minhas travas psicossociais do que sobre a música e sua autora. No entanto, nesta seção buscarei tensionar justamente as construções de determinadas estruturas hierarquizantes em nossa sociedade e como estas influem diretamente sobre os corpos que transitam pela cidade e como estes podem (ou não) usufruir da cidade, ou melhor, das cidades. Somando, portanto, à discussão iniciada na seção anterior, os debates interseccionados de gênero e raça, e como estas orientam políticas públicas no território urbano carioca.

⁸⁶ Retirado do documentário “Sou feia mas tô na moda”. V. GARCIA, Denise. **Documentário: Sou feia mas tô na moda.** YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7TEGmeETANE>>. Acesso em: 11 mar. 21.

4.2.1

A defesa da boa vida

O título deste trecho pode parecer, à primeira vista, um tanto quanto genérico, como se fosse ser debatido aqui uma boa vida abstrata. Entretanto, a proposta da discussão é justamente compreender quais as dinâmicas que orientam a defesa da boa vida para uns (e, conseqüentemente, a desorientam para outras).

A ideia de boa vida⁸⁷, que pretendo discutir agora, é relativa à defesa, por parte da prática estatal, de indivíduos – como eu – habitantes da zona do ser, conforme abordado no segundo capítulo. No contexto específico da cidade estas divisões ficam escancaradas se observarmos a preservação do direito à propriedade e conseqüente direito à moradia. Assim,

Para esse contingente privilegiado, sabemos, a noção de espaço privado na acepção urbana está relacionada à **possibilidade de moradia** em redutos gradeados, vigiados e exclusivos. Trata-se dos modelos habitacionais dos condomínios fechados que ofertam, cada vez mais, serviços em suas dependências tais como academias, lavanderias, salões de beleza e tantas outras comodidades que **alimentam o bem-viver do mundo branco no Brasil**. (FLAUZINA; PIRES. 2020, p. 74)

A boa vida de nós, brancos, é preservada às custas do flagelo de todas/os habitantes da zona do não-ser. É, portanto, a alteridade racial que orienta o usufruto da cidade, o acesso a equipamentos públicos e, principalmente, o direito à moradia digna.

A negação da plena humanidade do Outro, a sua apropriação em categorias que lhe são estranhas, a demonstração de sua incapacidade inata para o desenvolvimento e aperfeiçoamento humano, a sua destituição da capacidade de produzir cultura e civilização prestam-se a afirmar uma razão racializada, que hegemoniza e naturaliza a superioridade europeia. **O Não-ser assim construído afirma o Ser. Ou seja, o Ser constrói o Não-ser, subtraindo-lhe aquele conjunto de características definidoras do Ser pleno:** autocontrole, cultura, desenvolvimento, progresso e civilização. (CARNEIRO, 2005, p. 99)

É a partir desta construção de alteridade, fruto das engrenagens coloniais e raciais do século XVIII e aperfeiçoadas incessantemente desde então, que as zonas ricas das cidades e suas periferias têm sido geridas. Pode-se, claramente, perceber na disposição geográfica os espaços de ser e de não-ser.

⁸⁷ Note-se como essa se aproxima da expressão francesa *bon vivant*. Tal proximidade entre ambas não é mero acidente. Na realidade, a ideia do “homem bem-humorado, alegre, que gosta e sabe aproveitar os prazeres que a vida lhe proporciona” (BON VIVANT, 2021) está em consonância com os privilégios pequeno-burgueses defendidos pela prática estatal, como demonstrarei a seguir.

No caso da cidade do Rio, tais dicotomias estão presentes em territórios extremamente próximos, como, a título de exemplo, de onde escrevo esta dissertação: a Rua Maestro Vila Lobos na Tijuca. Moro em um prédio majoritariamente ocupado por moradores brancos e de classe média, construído por volta da década de 1950 e que já integrou um condomínio de oficiais do Exército, segundo relatos de meu avô, antigo morador desta região. A pouquíssimos metros de mim – aqui, tenho uma noção de proximidade física muito grande justamente por estar no último prédio de uma rua sem saída que termina em um grande terreno baldio – está o Morro do Turano, que começou a ser ocupado na década de 1930⁸⁸ e hoje é composto por um conjunto homônimo de sete favelas.

Mesmo tão próximos, é impossível não notar a diferença de tratamento, em termos de políticas públicas, em especial as de (in)segurança. Sou morador recente da região, mas não foram poucas as vezes em que vi e ouvi trocas de tiros e a forma distinta como esta mobiliza as moradoras e moradores do asfalto e as do morro. Em minha rua, poucas são as reações, já que apesar de ouvirmos, é praticamente impossível que projéteis de bala nos atinjam, devido à distância e distribuição das edificações. Por outro lado, não foram poucas as vezes em que vi mães – moradoras do Morro – em bancos, farmácias ou supermercados ligando para seus filhos e filhas e dando agoniantes recomendações do tipo: “Tranca a porta e não sai de casa.”.

Outro ponto que escancara a diferença no acesso às políticas públicas, é relacionado às obras de contenção de encostas e ao perigo gerado pelas chuvas na região. Apesar dos notórios alagamentos da Rua Haddock Lobo, aqui, no asfalto, todas as edificações nos proporcionam segurança diante de qualquer tipo de chuva. Já os habitantes de várias regiões do Turano, assistem até hoje – as ocupações começaram em 1930 – a um infindável “jogo de empurra” judicial entre estado e prefeitura para realização de obras de contenção de encostas, gerando mais um ponto de insegurança na vida destas pessoas⁸⁹.

⁸⁸ MORRO do Turano. In: **Dicionário de Favelas Marielle Franco**. Disponível em: <https://wikifavelas.com.br/index.php?title=Morro_do_Turano>. Acesso em: 15 mar. 21. Para uma leitura contra-hegemônica acerca do Morro do Turano recomendo o ensaio: REGINA, Carla. Pega a visão da cria do Turano. **Agência de Notícias das Favelas**. 20 set. 2018. Disponível em: <<https://www.anf.org.br/pega-a-visao-da-cria-do-turano/>>. Acesso em: 15 mar. 2021.

⁸⁹ Para mais informações v. BRASIL, TJRJ. Ação Civil Pública. 0486071-49.2011.8.19.0001, MP-RJ, Município do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro, 17 jul. 12. Disponível em: <<http://www4.tjrj.jus.br/consultaProcessoWebV2/consultaProc.do?v=2&FLAGNOME=&back=1&tipoConsulta=publica&numProcesso=2011.001.430574-9>>. Acesso em: 28 jun. 21.

Esses são apenas dois dos exemplos próximos a mim, mas tais omissões são recorrentes, não só no Rio, mas no Brasil inteiro. Isso deflagra, na realidade, o caráter sistemático destas ações e omissões estatais, que configuram, por um lado a manutenção da hegemonia da branquitude e por outro o genocídio contra a população negra, portanto

esse padrão de governança do espaço urbano que impõe à massa negra a habitação em locais inseguros, precários e desassistidos é replicado em todo o território nacional. Diante desse processo, é importante que se diga, inicialmente, que a vivência negra em condições de moradia degradantes não é um fator autoevidente, produto de uma natural ocupação dos espaços urbanos de forma desordenada. Ao contrário, trata-se de uma política de Estado que, seguindo um padrão inequivocamente genocida, constrói a vulnerabilidade habitacional negra como forma de potencializar os riscos à própria vida. Como uma vez mais pontua Jaime Amparo-Alves, os locais marginalizados são “resultado de processos políticos conscientes, pelos quais o Estado impõe sua estratégia seletiva de contenção social”.¹⁸ Nesse sentido, adverte, ainda, autor: “alguns corpos e alguns territórios racializados recebem a preferência na distribuição das chances de vida e de morte.” (FLAUZINA; PIRES, 2020, p. 72)

A partir dos argumentos apresentados acima podemos compreender de que forma a defesa da boa vida como um atributo *exclusivo* – refletida em acesso a saúde, educação, cultura, lazer e, sobretudo, na garantia destas vidas⁹⁰ – está relacionada diretamente aos ideais específicos de grupos hegemônicos que se determinam enquanto padrão de humanidade. Assim, a

determinação do padrão de humanidade que estrutura e é estruturada pela própria existência da zona do ser é realizada a partir do sujeito soberano ou do eu hegemônico (**homem, branco, cis/hétero, cristão, proprietário e sem deficiência**). (FLAUZINA; PIRES, 2020, p. 69) [grifo meu]

4.2.2 A cidade feminina

Se a zona do ser é refletida na constituição das cidades pelos espaços onde há uma defesa estatal da boa vida, é nas favelas e em outros territórios subalternizados – onde a prática estatal se omite ou apenas se faz presente por meio do uso excessivo da força policial contra seus habitantes – que se materializa a zona do não-ser. Percebe-se, portanto, como a racialização de corpos e territórios atribui

⁹⁰ FLAUZINA, Ana; PIRES, Thula. Políticas da morte: Covid-19 e os labirintos da cidade negra. *Revista Brasileira de Políticas Públicas*, Brasília, v. 10, n. 2 p. 75, 2020.

uma “preferência na distribuição das chances de vida e de morte” (AMPARO-ALVES, 2011, p. 118-119).

É neste sentido que Ana Flauzina e Thula Pires identificam como a “questão habitacional urbana” brasileira tem a “letalidade no centro de sua estrutura” (2020, p. 74). Assim, é possível identificar na prática brasileira o que Frantz Fanon (1968) distingue como cidade dos colonos e cidades dos colonizados:

A zona habitada pelos colonizados não é complementar da zona habitada pelos colonos. Estas duas zonas se opõem, mas não em função de uma unidade superior. Regidas por uma lógica puramente aristotélica, obedecem ao princípio da exclusão recíproca: não há conciliação possível, um dos termos é demais. (p. 28)

Valendo-se das considerações de Fanon acerca destas duas cidades, as autoras ampliam a precisão de tais considerações ao pensar nestas duas cidades enquanto corpos opostos. De um lado, o corpo masculino, branco, cis/hétero, cristão, proprietário e sem deficiência, que se vale das instituições públicas e privadas para a defesa de seus interesses e de suas vidas, dando forma à *cidade branca*. Cidade esta que é formada por enormes estruturas de concreto armado – muitas delas falofórmicas – e protegida por câmeras e seguranças armados.

Do lado oposto, está o corpo feminino, negro/indígena, trans/homossexual, não-cristão, não proprietário e com deficiência a que é negado, em síntese, qualquer grau de humanidade, seja por parte das instituições, seja por parte de seus concidadãos. Este corpo-cidade constitui a *cidade negra*, cujos habitantes, símbolos e história são alvos constantes de ataques físicos e psíquicos empreendidos pelos atores hegemônicos que integram a cidade branca. A omissão na realização de políticas públicas essenciais, como obras de saneamento básico, compõe também o repertório desumanizante destas práticas. Desta maneira,

Como os corpos de mulheres negras, as periferias são os territórios que podem sofrer todo repertório de violência: da penetração das incursões policiais homicidas, passando pelo toque de recolher que impede a circulação de pessoas, até as torturas de corpos de jovens nas dinâmicas da guerra às drogas. **Todas essas mazelas devem ser suportadas sem a possibilidade de denúncia efetiva e de reconhecimento público.** Assim, um dos principais aportes do desenho da geografia urbana genocida é o de fazer a cidade negra agonizar silenciada em seus redutos fechados. (FLAUZINA; PIRES, 2020, p. 75) [grifo meu]

É possível compreender, portanto, de que forma territórios racializados receberão “preferência na distribuição das chances de vida e de morte” (AMPARO-ALVES, 2011, p. 118-119), assumindo os atributos das pessoas que os habitam. Tal processo é descrito e denominado por Jaime Amparo-Alves de “necropolítica

espacial”, ampliando a abrangência do conceito proposto por Mbembe. A partir desta categoria, o autor identifica como ocorre “a distribuição calculada da morte em determinadas geografias delineadas por raça e classe social” (AMPARO-ALVES, 2011, p. 130).

Desta forma, “a favela – como uma dimensão do espaço urbano racialmente produzido – é o resultado de processos políticos conscientes, pelos quais o Estado impõe sua estratégia seletiva de contenção social” (AMPARO-ALVES, 2011, p. 130).

A metáfora da cidade negra como corpo feminino é fundamental para pensar as relações sociais urbanas no Brasil, em especial, no Rio de Janeiro de onde falo e onde nasce o funk brasileiro, pois deflagra também como as opressões de gênero se imbricam neste processo de necropolítica espacial. A defesa autopreservaste dos interesses econômicos de grupos hegemônicos passa, como já dito, pela constituição de uma alteridade perante o outro (ou a outra) e um ataque constante a este, de forma a anular suas potências e possibilidades emancipatórias. A oposição territorial entre as cidades, em parte, possibilitou a criação destas “políticas de terror”, que historicamente se perpetuam empreendidas por homens brancos contra mulheres negras. Levando em consideração “as políticas de terror deflagradas contra esses territórios, pode-se concluir, portanto, que a cidade, em seus redutos negros, é um substantivo feminino.” (FLAUZINA; PIRES, 2020, p. 76)

Apresento esta reflexão acerca da cidade em seus redutos negros com o intuito de inserir o funk nesta realidade. Isto é, o funk como fruto desta parte da cidade é também feminino e negro. Procuro trazer, portanto, uma dimensão de potência, ou melhor, afirmação de vida (em meio às políticas de morte) por parte das produções culturais desta cidade. Hegemonicamente, tal cidade é pensada como um corpo de uma mulher negra, disponível e violentável, no entanto, não há de se pensar que as populações desta assistiriam a tamanha violência de forma inerte ou passiva. Na realidade, o que a história⁹¹ nos mostra é a força e potência da mulher

⁹¹ Aqui a grafia de história com H minúsculo não é incidental, a mobilizo desta maneira justamente para fazer oposição à História – com H maiúsculo – que narra as histórias e glórias do passado dos “vencedores” trazendo à tona o perigo da história única. Veja mais em: ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. TED Global 2009. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt>. Acesso em: 16 mar. 21.

negra. E é justamente de tal potência de vida que emergem os grandes e relevantes movimentos culturais brasileiros.

Tal afirmação me faz retornar aos versos em epígrafe nesta seção, já que neles é possível reconhecer o teor educacional do discurso por meio de uma roupagem direta e bem humorada. Quando Juliana (cantora e compositora dos versos) entoa em um baile funk de favela – onde a maioria das frequentadoras são mulheres, muitas delas adolescentes – a importância de ir ao ginecologista “dar um trato na pepita” ela está, simultaneamente, comunicando a importância destas jovens cuidarem de sua saúde e se contrapondo a uma prática e a um discurso hegemônico que não se importa com a saúde da juventude favelada e, conseqüentemente, omite-se de prestar este tipo de serviço, seja de comunicação, seja de atendimento médico adequado.

Este é apenas um dos vários exemplos de demandas que o mundo funk externaliza a partir de suas práticas e discursos. Levando em conta que não são poucos os casos de MCs – sobretudo mulheres – que entoam versos sobre os mais variados temas, desde planejamento familiar a violência doméstica, passando por independência econômica feminina. Tais discursos já estão presentes no mundo funk há, pelo menos, 22 anos e é possível compreender como as práticas culturais faveladas emergem como contraponto às intenções genocidas das práticas hegemônicas (estatais e privadas). O funk, bem como outras expressões culturais negras presentes nas favelas, como o samba, o slam e o passinho – só para citar algumas –, assume um lugar de propagador de vida em meio às investidas de morte.

Não podemos perder de vista que as contradições e problemas que assolam nossa sociedade também estão presentes no mundo funk. Portanto, as hierarquias de gênero – fruto das estruturas de poder hegemônicas – orientam também a organização do mundo funk. Neste sentido, por mais que os territórios das favelas cariocas sejam habitados majoritariamente por mulheres (CAETANO, 2015), “as mulheres não são maioria no meio musical do funk e, mesmo quando são, em sua imensa maioria não estão em posição de poder” (CAETANO, 2015, p. 28)⁹².

⁹² Ressalto que tal afirmação em nada prejudica a afirmação do funk enquanto fruto da cidade negra. É a violência, enquanto mecanismo de produção e composição de conflito, que faz a cidade negra – bem como o mundo funk – serem considerados um corpo feminino e negro. É, portanto, a maneira de lidar com este corpo que organiza a vida das pessoas que ali habitam.

Ainda que tal cenário esteja em processo de mutação – atualmente surgem muitas MCs⁹³ e algumas DJs⁹⁴, que têm conseguido mais espaço graças à horizontalidade de distribuição promovida pela internet, mais especificamente os canais de YouTube –, ainda não podemos dizer que este tenha se invertido. Assim, a hierarquização e a falta de protagonismo feminino refletem “consideravelmente [n]o conteúdo a ser produzido e divulgado nos bailes e nas rádios (que costumam tocar funk)” (CAETANO, 2015, p. 30).

É possível compreender, dessa forma, como certos discursos contidos em algumas letras de MCs, em especial, do subgênero putaria – também conhecido como funk sensual ou erótico – correm o risco de retroalimentar o imaginário sexista de disponibilidade de corpos não normativos. A ideia aqui, porém, não é fazer uso de argumentos moralistas diante de tais discursos, mas apenas assumir as complexidades e contradições que envolvem a questão.

A posição de poder assumida por homens, no entanto, não é suficiente para explicar todo o fenômeno do funk putaria e nem é esta a intenção deste trabalho (CAETANO, 2015). Mesmo assim, cabem alguns apontamentos. Entre eles, destaco o fato de que o funk putaria não é o primeiro gênero musical a tematizar o sexo de forma mais explícita no cenário cultural brasileiro, como afirma Mariana Gomes Caetano (2015, p. 37):

A temática do sexo trazida pelas mulheres não começa a partir do funk; não se inicia e nem se esgota nele. No mesmo período em que o funk se consolidava no Rio de Janeiro, outro ritmo ganhava força na Bahia e em boa parte no nordeste brasileiro. O Axé music torna-se nacionalmente conhecido e consumido entre o fim da década de 1980 e o início dos anos 1990. Com algumas letras de duplo sentido e outras bastante explícitas acompanhadas de coreografias igualmente insinuates, o axé era sensação do momento no país. Embora não confirmada, há uma suposição relevante a ser destacada na fala do produtor Thelless Henrique, no filme *Sou Feia Mas Tô na Moda*, **os e as MCs que nos anos 2000 passam a fazer sucesso com letras de duplo sentido e sexo explícito, são parte da geração que cresceu e viveu sua adolescência convivendo com o axé.** [grifos meus]

Além disso, é indispensável apontar que o surgimento do funk putaria é responsável por projetar para o mundo um maior número de mulheres funkeiras⁹⁵. É possível intuir, portanto, que este protagonismo feminino negro é um dos

⁹³ MC Lucy (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2BZvoVLDBaA>>. Acesso em: 26 jun. 21.) e MC Ingrid (Disponível em: <<https://youtu.be/79cMtpG-Wtc>>. Acesso em: 26 jun. 21.) são dois exemplos.

⁹⁴ A DJ Iasmin Turbininha é uma das maiores expoentes da nova geração de DJs do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://youtu.be/qFS3I7TnKwc>>. Acesso em: 26 jun. 21.

⁹⁵ Ibid., p. 55.

principais responsáveis pelos ataques da branquitude empreendidos contra o subgênero pois, como vimos no capítulo anterior, estes estão ligados à imagem de controle da funkeira-puta. A crítica moralista à expressão de uma “sexualidade exacerbada” ressurge aqui como crítica fundamental dirigida às mulheres do funk sensual:

As MCs carregam alguns dos estigmas que os homens funkeiros também carregam, como a ideia de que eles **não são artistas de verdade, fruto de um questionamento sobre a qualidade técnica do funk enquanto gênero musical; o estigma da origem de classe e territorial; e da raça**. Entretanto, elas também carregam o **estigma de gênero que é representado pela questão da “sexualidade exacerbada”**. Todas estas questões são partes constitutivas das tensões e negociações de uma identidade funkeira feminina. (CAETANO, 2015, p. 71) [grifos meus]

Ressalto que no presente trabalho foi observada a criação de imagens de controle no mundo funk, logo, a criação e reprodução destes estereótipos é observada a partir de hierarquias interseccionadas de raça, gênero, classe e sexualidade. Tal fenômeno de exclusão, no entanto, não é fruto do mundo funk, mas provém do modelo machista, classista, racista e capacitista de sociedade em que este está inserido e, por isso, também reproduz.

Compreendendo as ambiguidades discursivas e trazendo à tona os sujeitos concretos, podemos **complexificar as discussões** sobre os mais diversos temas. Não é diferente quando falamos do funk e, especificamente, das mulheres no/do funk. Para além disso, [...], **é importante que lancemos mão de ferramentas para enxergar o mundo, combatendo a reafirmação de preconceitos e estereótipos, bem como as narrativas totalizantes sobre grupos da sociedade, etnias, povos e, principalmente, setores comumente oprimidos**. (CAETANO, 2015, p. 38) [grifos meus]

Complexificar as discussões e estar atento para as contradições contidas no mundo funk não pode, portanto, reforçar e reafirmar as imagens de controle criadas para imobilizar os habitantes deste.

4.2.3 A cidade que informa e a que comunica

Partindo da divisão das cidades apresentada na seção anterior e de como esta influencia na emergência de práticas culturais pautadas pela afirmação da vida, pensarei como tal divisão está relacionada com as dinâmicas de informação e comunicação discutidas anteriormente neste capítulo. Procurarei, portanto, compreender de que forma os fluxos de informação se aproximam dos interesses da

cidade branca e como as dinâmicas de comunicação se desenvolvem na cidade negra.

Antes, porém, de adentrar nos detalhes das duas aproximações que pretendo realizar, é importante demonstrar como tal debate é consonante com o que Milton Santos (2006) já dizia acerca dos processos de globalização e a corporeidade:

Na verdade, a **globalização faz também redescobrir a corporeidade**. O mundo da fluidez, a vertigem da velocidade, a frequência dos deslocamentos e a banalidade do movimento e das alusões a lugares e a coisas distantes, **revelam, por contraste, no ser humano, o corpo como uma certeza materialmente sensível, diante de um universo difícil de apreender**. Talvez, por isso mesmo, possamos repetir com Edgar Morin (1990, p. 44) que "hoje cada um de nós é como o ponto singular de um holograma que, em certa medida, contém o todo planetário que o contém". (p. 212) [grifos meus]

Tal dimensão do corpo enquanto certeza material sensível diante da imaterialidade do universo global demonstra como, de forma implícita, os argumentos de Santos já estavam em consonância com a metáfora das cidades enquanto corpos masculinos, por um lado, e femininos, por outro. No entanto, o autor não chegou a explicitar as diferenças sensitivas dos diferentes corpos enquanto certezas materiais. A raça, em suas correlatas dimensões de gênero e sexualidade, atrelada a esta corporeidade auxilia na compreensão de que determinados corpos experienciam a globalização de maneiras diametralmente opostas: uns sendo privilegiados por estas dinâmicas e vivenciando, portanto, vida a partir de uma sensação de continuidade histórica de seus privilégios e; outras experienciando tais dinâmicas globalizantes sob o prisma da instabilidade e da morte, atrelando, no entanto, suas experiências presentes a perspectivas futuras de rompimento deste ciclo.

Acerca do dinamismo da globalização e da localização, é importante pensarmos nas tensões entre estes que caracterizam a contemporaneidade. Assim,

Essa é uma realidade tensa, um dinamismo que se está recriando a cada momento, uma relação permanentemente instável, e onde globalização e localização, globalização e fragmentação são termos de uma dialética que se refaz com frequência. As próprias necessidades do novo regime de acumulação levam a uma maior dissociação dos respectivos processos e subprocessos, essa multiplicidade de ações fazendo do espaço um campo e forças multicomplexo, graças à individualização e especialização minuciosa dos elementos do espaço: homens, empresas, instituições, meio ambiente construído, ao mesmo tempo em que se aprofunda a relação de cada qual com o sistema do mundo. (CAETANO, 2015, p. 213)

Este dinamismo que o autor evidencia é chamado por G. Benko (1990, p. 65 apud SANTOS, 2006, p. 213) de “glocalidade”, tal termo evidencia a dificuldade de abordar as dinâmicas históricas do mundo atual. É daí que Milton Santos ressalta a necessidade de revisitar os lugares contemporâneos a partir de seus cotidianos.

Conforme já abordado, o fluxo da informação é dotado de extrema verticalidade. Por servir aos interesses de atores hegemônicos (globais ou locais) sua chegada aos lugares ocorre “de cima para baixo”, pouco se importando com formas locais de organização, ainda que haja uma influência destas na maneira como tal verticalidade se dá em cada espaço.

As investidas da cidade branca contra a cidade negra evidenciam uma lógica vertical. Em conluio com uma ordem global de mercado, orientada por ideais coloniais, a busca da cidade branca é pela imposição de uma única racionalidade à cidade negra. Busca-se, portanto, a imposição de uma razão, auto declarada, *universal* que passe a organizar estes territórios. Para chegar a estes fins organizacionais, no entanto, instala-se a desordem:

Na união vertical, os vetores de modernização são entrópicos. Eles **trazem desordem às regiões onde se instalam, porque a ordem que criam é em seu próprio e exclusivo benefício**. Isso se dá ao serviço do mercado, e tende a corroer a coesão horizontal que está posta ao serviço da sociedade civil tomada como um todo. (SANTOS, 2006, p. 174) [grifo meu]

Dessa forma, fica claro como os fluxos informacionais guiam os interesses da cidade branca diante da cidade negra. Por outro lado, já abordei aqui, que não há passividade nestes processos, ambas as cidades se movimentam. Assim, seria completamente equivocado pensar que a cidade negra assiste inerte a estas investidas. Na realidade, a cidade negra se vale de uma lógica completamente distinta para enfrentar a ordem universalizante da cidade branca, que é a horizontalidade comunicacional que obedece à razão orgânica da ordem local (SANTOS, 2006, p. 231).

A emergência das produções culturais de favelas e periferias urbanas enquanto potências de vida na cidade negra são dotadas de uma razão orgânica pautada pela comunicação, nos termos de Milton Santos.

"Comunicar", lembra-nos H. Laborit (1987, p. 38) "etimologicamente significa pôr em comum". Esse processo, no qual entram em jogo diversas interpretações do existente, isto é, das situações objetivas, resulta de uma verdadeira negociação social, de que participam preocupações pragmáticas e valores simbólicos, "pontos de vista mais ou menos compartilhados", em proporções variáveis, diz S. van der Leecew (1994, p. 34). Nessa construção, pois, além do próprio sujeito, entram as

coisas e os outros homens. Segundo ainda G. Berger (1943, 1964, p. 15) "a ideia dos outros implica a ideia de um mundo". (2006, p. 214)

É fundamental, portanto, pensar na dimensão essencialmente democrática da comunicação. Está lá na própria etimologia da palavra: “pôr em comum”. Neste sentido, as manifestações culturais populares da cidade negra surgem como fruto de uma experiência democrática real em contraponto direto a um abstrato Estado Democrático de Direito.

Resgato aqui da contraposição feita por Paul Gilroy – valendo-se das contribuições de Seyla Benhabib – entre *políticas de realização* e *políticas de transfiguração*. Ambas são dimensões da sensibilidade negra, ou seja, são dimensões de uma espécie de duplicidade da identidade daquelas pessoas que se socializam nos espaços da diáspora (GILROY, 2012, p. 97). A compreensão dessa duplicidade auxiliará na percepção do desafio que a reconstrução da modernidade desde a perspectiva da memória da escravidão coloca às versões hegemônicas da teoria crítica e à teoria discursiva do Estado Democrático de Direito, em especial.

Políticas de realização são, segundo Gilroy, aquelas cuja implementação envolve a concretização das promessas de liberdade inscritas nas estruturas jurídicas da modernidade. De modo geral, trata-se aqui do conjunto das demandas políticas que encontram tradução na gramática do Estado constitucional. Tais demandas instauram dinâmicas que as instituições constitucionais conseguem internalizar e equacionar: a estrutura procedimental das democracias ocidentais supõe que a busca pela justiça encontra seu caminho na concretização paulatina do projeto constitucional. Aqui a vida política de uma comunidade funciona de modo sincronizado, ou seja, funciona na frequência estável das formas e dos limites discursivos que são próprios aos Estados constitucionais.

A política da transfiguração, por sua vez, constitui a dimensão das experiências diaspóricas que não se deixa acessar pelo padrão jurídico-constitucional de sincronização da história. O ponto aqui consiste em acessar as dimensões da vivência da liberdade que foram silenciadas pelo padrão euro-americano de articulação de demandas por reconhecimento.

Esta política existe em uma frequência mais baixa, onde é executada, dançada e encenada, além de cantada e decantada, pois as palavras, mesmo as palavras prolongadas por melisma e complementadas ou transformadas pelos gritos que ainda indicam o poder conspícuo do sublime escravo [slave sublime], jamais serão suficientes para comunicar seus direitos indizíveis à verdade (GILROY, 2012, p. 96).

A centralidade da esfera pública juridicamente estruturada – típica das teorias críticas contemporâneas – tem como efeito o apagamento daquelas pautas que não são comensuráveis com a lógica formal e universal do direito. A frequência mais baixa na qual opera a política de transfiguração tem a ver com o seu estranhamento em face das condições formais para a ação comunicativa. Enquanto teóricos críticos falam em discurso e universalidade, a compreensão da transfiguração, de acordo com Gilroy (GILROY, 2012, p. 96), envolve o recurso a outras gramáticas: aquela da narrativa pessoal, da vivência afetiva, do sentimento familiar, do ódio e da violência.

Neste sentido, compreendo que as políticas de transfiguração exercidas nos territórios da cidade negra são dotadas de densidade comunicacional – nos termos de Milton Santos – pois são horizontalmente constituídas, tanto do ponto de vista formal quanto material. Cabe pensar as políticas de transfiguração pautadas pela comunicação como possibilidade de vida para cidade negra perante as investidas silenciadoras e massacrantes da cidade branca. Assim, trazendo para a realidade do funk, este estabelece um “debate ruidoso”(SANTOS, 2006, p. 221) entre as camadas social e racialmente oprimidas e atores sociais das elites hegemônicas. Cabe ressaltar que tais debates ocorrem de forma, estrategicamente, esparsas no âmbito das políticas de realização.

4.3 Funk Carioca: Cultura Popular de Massas

Eu vou cantar e vou mais adiante:
diz pra mim, o que seria de mim
se não fosse o funk?
(MC Marcinho, 2003)⁹⁶

Como já adiantei no item anterior, pensarei no funk enquanto expressão cultural dotada da densidade comunicacional tratada por Milton Santos e como uma dimensão das políticas de transfiguração nos moldes das análises de Paul Gilroy. A esse respeito, já abordei em outra oportunidade que

O funk pode ser compreendido, portanto, como uma dimensão das políticas de transfiguração. Tal afirmação é justificada pelo fato de a narrativa do funk não possuir uma conotação política tradicional, ela inaugura uma nova forma de

⁹⁶ MC Marcinho. **100% Funk** (ao vivo). Disponível em: <https://youtu.be/U6EKpi_Ej98>. Acesso em: 29 jun. 21.

realizar política, negando e abalando as estruturas do poder político oficial. “Ser político” cantando o lamento à morte de um inimigo do Estado (leia-se “traficante de drogas”) e ocupando uma posição social, econômica e racial historicamente impedida de se manifestar, demonstra como estruturas e moldes políticos oficiais são subvertidos por meio deste discurso. (JUPY, 2017, p. 57)

Nesta seção, no entanto, quero pensar primeiramente em como o mundo funk desenvolve suas bases populares e consegue criar outras possibilidades de mercado, para além daquelas estabelecidas no *mainstream* da indústria fonográfica. Para alcançar tais objetivos, trarei Milton Santos novamente para a conversa, desta vez para mobilizar o conceito desenvolvido por ele de cultura popular de massas.

4.3.1

O que é uma cultura popular de massas?

Para conceituar as culturas populares de massas segundo Milton Santos, é necessário explicitar alguns outros fatores ainda não abordados por aqui. Destaco, neste momento, o conceito de proximidade. O autor compreende que as cidades grandes são “fábricas de relações numerosas, frequentes e densas”. É a partir dessa “densidade social”, nos termos de J. Durvignaud (1977, p. 20 apud SANTOS, 2006, p. 216), que é provocada uma espécie de fermentação social que possibilita mudanças de rumo inesperadas “movidas pela afetividade e pela paixão”.

São nesses encontros e desencontros que Santos (2006) identifica a potência das grandes cidades atuais:

A cidade é o lugar onde há mais mobilidade e mais encontros. A anarquia atual da cidade grande lhe assegura um maior número de deslocamentos, enquanto a geração de relações interpessoais é ainda mais intensa. O movimento é potencializado nos países subdesenvolvidos, graças à enorme gama de situações pessoais de renda, ao tamanho desmesurado das metrópoles e ao menor coeficiente de “racionalidade” na operação da máquina urbana. (p. 216)

É interessante refletir sobre como o autor relaciona fatores negativos da urbanização nos países subdesenvolvidos, como “a gama de situações pessoais de renda” e a falta de “‘racionalidade’ na operação da máquina urbana”, com potenciais disruptivos mais intensos do que nas realidades sociais dos países supostamente desenvolvidos. Ele identifica que naquelas grandes cidades o crescente acúmulo de pessoas em limitados espaços gera uma “agitação” de ideias que resulta em fenômeno onde a cultura popular deixa de estar inscrita numa “geografia restritiva e encontra um palco multitudinário” (SANTOS, 2006, p. 217).

Sob certos aspectos, **a cultura popular assume uma revanche sobre a cultura de massas**, constitucionalmente destinada a sufocá-la. **Cria-se uma cultura popular de massas, alimentada com a crítica espontânea de um cotidiano repetitivo e, também não raro, com a pregação de mudanças, mesmo que esse discurso não venha com uma proposta sistematizada.** "A cultura de massas 'permissiva' do século XX extraiu uma **nova liberdade de um sistema cultural anteriormente repressivo e hierárquico**" (Silvio Funtowicz, Jerome R. Ravetz, 1993). (SANTOS, 2006, p. 217) [grifos meus]

Esse trecho é fundamental para a compreensão desta dissertação, tendo em vista que o funk é fruto direto do momento histórico analisado pelo autor e atinge um grau de alastramento massificado sem precisar das estruturas mercadológicas preestabelecidas pela indústria fonográfica. Na realidade, conforme já abordado anteriormente, o mundo funk cria uma economia própria “de baixo para cima” que, por vezes, contrapõe-se – mesmo que em constante diálogo – às lógicas do mercado capitalista.

Há, de um lado, uma economia explicitamente globalizada, produzida de cima, e um setor produzido de baixo, que, nos países pobres, é um setor popular e, nos países ricos, inclui os setores desprivilegiados da sociedade, incluídos os imigrantes. Cada qual é responsável pela instalação, dentro das cidades, de divisões de trabalho típicas. (SANTOS, 2006, p. 219)

Esta fratura com as lógicas econômicas globais está, dessa forma, em consonância com as dinâmicas vistas no mundo funk. A partir das favelas, mais especificamente dos bailes de favela, a economia funkeira se organiza e passa a organizar também as dinâmicas próprias do mercado fonográfico hegemônico como vemos neste relato de Novaes (2020):

Produzido pelo DJ Gabriel do Borel, o dueto de Lucy e Rogê esteve entre as músicas mais tocadas nos bailes de favela em 2019. Recentemente, eu estava em uma confraternização com amigos quando um dos convidados selecionou uma playlist de funk carioca no Spotify. A voz de Lucy foi a primeira a soar na caixa de som. Mais rígido que o Youtube em termos de direitos autorais, este aplicativo de streaming demanda que as músicas sejam editadas antes de sua publicação na plataforma. Qual não foi minha surpresa ao constatar que “Sento no bico da glock”⁹⁷ era executada sem nenhuma alteração. À medida que a playlist seguia, pude perceber que o mesmo se aplicava à maioria dos funks recentes do movimento 150BPM. A circulação de músicas tal como produzidas nos bailes de favela em uma plataforma mais atenta ao pagamento de direitos autorais é algo de certa forma inédito no funk carioca e seu impacto pode ser significativo. (p. 232)

Aqui temos uma pequena amostra das mudanças que a economia funkeira tem empreendido na indústria fonográfica. Enquanto músico, com alguma experiência em lidar com o envio de músicas para estas plataformas, reconheço –

⁹⁷ MC LUCY; MC ROGÊ. **Sento no Bico da Glock** [DJ Gabriel do Borel]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dkCHPN-yfS4>>. Acesso em: 17 mar. 21.

em concordância com o relato transcrito acima – que até poucos anos atrás não seria possível ouvirmos funks exatamente como tocados nos bailes nestes sites. No entanto, mais uma vez, o funk nos mostra seu poder de reconstrução de espaços hegemônicos:

A tendência atual é a que os lugares se unam verticalmente e tudo é feito para isso, em toda parte. Créditos internacionais são postos à disposição dos países mais pobres para permitir que as redes modernas se estabeleçam ao serviço do grande capital. Mas **os lugares também se podem unir horizontalmente, reconstruindo aquela base de vida comum, susceptível de criar normas locais, normas regionais... que acabam por afetar as normas nacionais e globais.** (SANTOS, 2006, p. 174)

A “crítica espontânea de um cotidiano repetitivo” as vezes “com pregação de mudanças” também está intensamente presente nas produções musicais do mundo funk. MCs partem de suas próprias realidades para contrafaticamente fugir delas cantando músicas com, não raras vezes, letras críticas aos percalços do cotidiano vivido nos territórios precarizados da cidade.

Eu vou guardar meus cash
pra multiplicar meus bens
Porque minha maior meta
é deixar a minha família bem, pode crer
Eu tô voando alto
Sigo na minha luta e trabalhando dobrado (MC Poze do Rodo, 2019)⁹⁸

Na letra transcrita acima é clara a crítica a um cotidiano precarizado e a descrição da luta das populações subalternizadas para sobreviverem a este, que cada vez menos garante seguridade social e/ou trabalhista. No entanto, pretendo estender essa análise também para as formas de produção, pois as compreendo como potencialmente disruptivas, especialmente, com o sistema cultural industrial vigente ao longo do século XX.

Assim, pretendo pensar nas formas de produção musical do mundo funk como parte da “revanche” sobre a cultura de massas e, consequentemente, como críticas espontâneas ao cotidiano vivido por estes sujeitos. Para isso, levarei em conta as produções mais recentes que são frutos da influência dos DJs de YouTube⁹⁹.

⁹⁸ MC POZE DO RODO. **To Voando Alto** [DJ Gabriel do Borel]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A_EWrzI2CUg>. Acesso em: 17 mar. 21.

⁹⁹ Os DJs de YouTube surgem no funk carioca a partir do crescimento das UPPs no período pré-megaeventos. Se tornam protagonistas do mundo funk quando as UPPs começam a enfraquecer e os bailes retornam às favelas com maior intensidade. São eles que introduzem o funk 150 BPM no cenário cultural nacional. Veja mais em: NOVAES, Dennis. **Nas Redes do Batidão: técnica,**

4.3.2

Produção popular de massas

É importante pensar nestas produções enquanto frutos da “cultura de remixagens virtuais” (NOVAES, 2020, p. 223). De acordo com Dennis Novaes (2020, p. 223), estas práticas de apropriação de músicas e elementos sonoros cotidianos promovem um “esmaecimento da fronteira entre o ‘artista criador’ e o ‘fã receptor’”, desafiando, sobretudo o conceito de autoria, fundamental para a “arte” ocidental a partir do século XVIII. Ao contrário do que acusam as críticas conservadoras,

os artistas remix são normalmente explícitos sobre seus empréstimos, ao passo que a maioria dos autores “originais” se apropriam intensamente dos trabalhos dos outros sem reconhecer a contribuição deles para a nova obra (NAVAS et al, 2018, p. 16 apud NOVAES, 2020, p. 224).

O trecho transcrito acima demonstra como esta cultura de remixagem produz tensões nas bases da “arte” ocidental e o faz de maneira muito mais honesta ao explicitar de onde vêm as referências e inspirações de suas criações. Neste sentido, penso que o sentimento da cultura popular de massas é maior do que a “revanche” contra a cultura de massas proposta por Milton Santos, sinto que ocorre um rearranjo cultural a partir destas produções, que se valem das estruturas anteriores para arranjá-las segundo suas necessidades e preferências.

Portanto é interessante pensar nestas produções com base nas práticas do DIY (“do it yourself”) ou “faça você mesmo”

Como aponta a autora [Akane Kanai], o termo é usado para descrever um tipo de engajamento com outras produções artísticas que surgiu na segunda metade do século XX como **resposta a uma conjuntura saturada pelos meios de comunicação em massa**. O DIY, segundo ela, é “(...) frequentemente abordado em conjunção com o entendimento de que sua produção não é profissional”. (NOVAES, 2020, p. 224) [grifo meu]

A conjuntura saturada pelos meios de comunicação em massa a que se refere a autora é um marco do mercado cultural nos tempos da internet, desta forma, não dá para pensarmos as produções artísticas nos mesmos moldes de contextos passados. E é exatamente isso que faz uma cultura popular de massas, vale-se destas estruturas – neste caso, da internet e seu infinito acervo de produções musicais – para intervir criativa e livremente a partir desta realidade.

No caso dos bailes funks cariocas, o ato de carimbar músicas reflete esse embaralhamento das estruturas do mercado fonográfico, pois um carimbo pode citar bandidos locais, bem como DJs, enquanto o MC – que compôs e cantou a música – segue desconhecido. Carimbos são frases gravadas por MCs que, como dito, podem remeter ao DJ-produtor ou reproduzidor da faixa. Carimbar uma faixa é “sinônimo de prestígio” para os DJs e é recorrente na atual fase de produção do funk carioca, em que os DJs têm assumido cada vez mais um status de protagonismo, além de ser uma técnica que busca “aproximar músicas gravadas em outros contextos ao momento específico do baile” (NOVAES, 2020, p.111). Conclui-se, portanto, que nos bailes funks de favelas as estruturas do Direito Autoral e da, consequente, mercantilização da música inexistem.

Os carimbos demandam uma técnica específica de composição, pensada desde o princípio para otimizar a circulação nos bailes de favela. Trata-se de uma forma de gravação e circulação do som bem como de uma reafirmação do “aqui e agora” do baile, que sempre foi um ambiente para se dançar músicas gravadas. Até mesmo hoje, a festa pode acontecer sem um MC, mas nunca sem um DJ. (NOVAES, 2020, p. 111)

A questão geográfica reaparece aqui como fator primordial para o ato de carimbar as músicas. É importante considerar que laços comunitários-afetivos são reforçados por esta técnica de produção. A reapropriação criativa das tecnologias de produção musical reflete, portanto, na inscrição dos territórios das favelas no imaginário social coletivo.¹⁰⁰

4.3.3 A condição de vizinhança

O laço comunitário é extremamente importante para a criação e difusão de uma cultura popular de massas como é o funk. Assim, a ligação com o território da cidade negra é fundamental. Lá, ocorrem todas as etapas do processo produtivo, desde a composição das letras, a produção das bases rítmicas e melódicas até a apresentação destas produções nos bailes, onde serão postas a prova e, sendo bem recebidas, circularão por outras favelas e, também, no asfalto. A “condição de

¹⁰⁰ Um, já clássico, carimbo da DJ Iasmin Turbininha (“Iasmin Turbininha tá mais conhecida que pedra de crack lá na Manguera”) pode ser ouvido em 2:17 do seguinte vídeo: <<https://youtu.be/qFS3I7TnKwc>>.

vizinhança” (SARTRE apud SANTOS, 2006, p. 216) é, portanto, fator fundamental para o fortalecimento e difusão da cultura funk:

A noção de co-presença, de que a sociologia vem se servindo desde os seus fundadores, noção realçada por Goffman (1961) e retomada por Giddens (1987), ganha uma nova dimensão quando associada à noção e à realidade geográfica da vizinhança, essa "condição de vizinhança" referida por Sartre em *Questions de Méthode*. O território compartilhado impõe a interdependência como práxis, e essa "base de operação" da "comunidade" no dizer de Parsons (1952, p. 91) constitui uma mediação inevitável para o exercício dos papéis específicos de cada qual, conforme re alça B. Werlen (1993, p. 190). Nas cidades, esse fenómeno é ainda mais evidente, já que pessoas desconhecidas entre si trabalham conjuntamente para alcançar, malgrado elas, resultados coletivos. (SANTOS, 2006, p. 216)

Os carimbos entram nesta “condição de vizinhança” como uma técnica de produção responsável, entre outras coisas, a inscrever os territórios da cidade negra na geografia da cidade como um todo, já que a sua circulação não é restrita a uma determinada localidade, ainda que provenha de alguma. Neste sentido o que Adriana Lopes e Adriana Facina (2012) observaram ocorrer a partir de algumas letras do funk, ocorre também nos carimbos:

O funk, portanto, ao inscrever a favela na geografia simbólica da cidade, afirma que favela é cidade e que, portanto, deve ser território de direito da cidadania. O mapa da cidade deve incluir, portanto, as populações pobres que na experiência da precariedade construíram modos de vida e identidades urbanas que são constitutivas do “ser carioca”. Reivindicar o direito à cidade é, no caso do funk, afirmar sua cultura e a legitimidade dessa expressão musical diaspórica que embala corações, corpos e mentes da juventude negra, pobre e favelada. (p. 204)

No entanto, o principal expoente que destaca a condição de vizinhança vivida no mundo funk são os bailes de favela. Estes, segundo Novaes (2020, p. 48), “sempre foram a **instituição central** do mundo funk carioca. A existência destas festas precede inclusive os primeiros funks cantados em português.” [grifo meu]. Não à toa que o autor atribui a ausência de sucessos nacionais de funk carioca no início da década de 2010 ao declínio dos bailes de favela. Como já foi abordado neste capítulo, este período foi marcado pela ascensão das UPPs que, longe de cumprir com seu objetivo declarado de diminuição de índices de criminalidade e ampliação de acesso a serviços públicos de qualidade às populações das favelas, terminaram por trazer mais insegurança e sufocar muitas das manifestações culturais que ocorriam nestes territórios, em especial, os bailes funk.

Fato é que a partir do início da extinção nominal das UPPs do discurso oficial, os bailes de favela voltaram a prosperar em conjunto com uma nova geração

de DJs – os DJs de YouTube – que popularizaram para todo o país o (funk) 150 BPM¹⁰¹.

Os DJs de Youtube, contudo, não prescindem dos bailes de favela para o sucesso de seus canais. Um breve passar de olhos pelos números de acessos aos seus vídeos demonstra que poucos alcançam um milhão de visualizações e mais raros ainda são os que atingem a casa das dezenas de milhões. Fossem apenas mais algumas gotas de conteúdo em meio ao fluxo infinito das plataformas de streaming, seus vídeos teriam a mesma resposta que a maioria, a indiferença. **A fim de gerar engajamento nas plataformas, as músicas precisam ser reproduzidas nos bailes**, onde os DJs de favela as apresentam ao público, testam sua recepção e eventualmente repetem-nas com frequência. **O sucesso dos DJs de internet deve-se justamente à sua estreita relação com o circuito dos bailes de favela.** (NOVAES, 2020, p. 222)

A localidade assume, portanto, um papel fundamental na economia política do funk carioca. Os bailes são os espaços de encontro da comunidade com as produções musicais e é a partir deles que os DJs – e também MCs – alcançam o sucesso no circuito do mundo funk atualmente.

Seus canais, cada vez mais influentes fora das fronteiras cariocas, são uma espécie de mediação entre os bailes de favela e as plataformas de streaming. Mas ao contrário do tipo de mediação operada pela Furacão 2000, ou pela Kondzilla, aquela exercida pelos DJs de Youtube apresenta-se como imediata, ou seja, como uma **espécie de não-mediação**. A curadoria feita por eles busca mostrar os bailes de favela “tais quais eles são”. O uso de aspas, neste caso, se dá pelo fato de que é impossível reproduzir por meio do streaming o “aqui e agora” dos bailes. Por “não- mediado” desejo ressaltar que o objetivo último é **apresentar as músicas tais quais elas são reproduzidas nos bailes de favela e recebidas pelo público que frequenta este circuito**. Sem versões lights, sem masterização, sem desacelerar o andamento ou, para usar uma gíria popular entre a juventude favelada, “sem cutcharra”¹²¹. A diferença entre estes canais do Youtube e os CDs produzidos pelos DJs de favela nos anos 2000 é que os primeiros estão menos limitados aos seus domínios territoriais: são “conteúdos” disponíveis para usuários em qualquer lugar do mundo. (NOVAES, 2020, p. 232) [grifos meus]

É bastante interessante pensar no papel dos DJs enquanto “não-mediadores” das músicas dos bailes funk. Compreendendo a relação estabelecida anteriormente entre a densidade comunicacional que potencializa as produções do mundo funk e a cidade negra, podemos concluir que os DJs atuam como não-mediadores, ainda que involuntariamente, entre cidade negra e cidade branca. É por meio desta não-mediação que identifico o que Milton Santos chama de “debate ruidoso”, neste caso, inscrito no labirinto formado entre a cidade branca e a cidade negra.

¹⁰¹ Para saber mais assista ao documentário: RODRIGUES, Lucas. **DOC. 150 BPM: o Ritmo Louco**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2INGASadKk8>>. Acesso em: 17 mar. 21.

4.3.4 Uma disputa de tempos

Não é novidade para ninguém que na música o tempo possui um papel fundamental. Na realidade, o ritmo nada mais é do que uma forma outra de organizar o tempo para além da cronologia do relógio. Já falamos neste capítulo sobre a relevância do funk 150 BPM para a renovação do mundo funk carioca. Esta alcunha, que acompanha a geração de novos DJs cariocas, nada mais é do que uma forma convencionada de organizar o tempo das músicas e demonstrar a aceleração na velocidade da batida convencionada anteriormente¹⁰².

Ainda assim, é interessante pensar nesta aceleração e em como o funk – apesar de acelerado – reflete um fenômeno que Milton Santos denomina de “tempo dos homens lentos”

Durante séculos, acreditávamos que os homens mais velozes detinham a inteligência do Mundo. A literatura que glorifica a potência incluiu a velocidade como essa força mágica que permitiu à Europa civilizar-se primeiro e empurrar, depois, a "sua" civilização para o resto do mundo. Agora, estamos descobrindo que, **nas cidades, o tempo que comanda, ou vai comandar, é o tempo dos homens lentos**. Na grande cidade, hoje, o que se dá é tudo ao contrário. A força é dos "lentos" e não dos que detêm a velocidade elogiada por um Virílio em delírio, na esteira de um Valéry sonhador. **Quem, na cidade, tem mobilidade - e pode percorrê-la e esquadrinhá-la - acaba por ver pouco, da cidade e do mundo**. Sua comunhão com as imagens, frequentemente pré-fabricadas, é a sua perdição. Seu conforto, que não desejam perder, vem, exatamente, do convívio com essas imagens. **Os homens "lentos", para quem tais imagens são miragens, não podem, por muito tempo, estar em fase com esse imaginário perverso e ir descobrindo as fabulações**. (SANTOS, 2006, p. 220)

Cabe tecer uma crítica a esta passagem relacionada à questão de gênero. Pensando no funk e nos fluxos comunicacionais enquanto típicos da cidade negra – que é essencialmente feminina, como já mencionado – é fundamental considerarmos que este não é um “tempo dos homens lentos” e sim um tempo das mulheres lentas. São elas a força motriz destes territórios e são delas que emergem potências em meio aos ataques a elas objetivamente direcionados.

Isto posto, ressalto a precisão com que o autor aponta para a discrepância entre mobilidade na cidade e a falta de visão real desta e de suas principais questões.

¹⁰² BPM vem do inglês: “beats per minute” que em tradução livre quer dizer “batidas por minuto”. A quantidade de “batidas” que ocorrem em um minuto é a forma convencionada no meio musical para definir a pulsação da música. Isto é, quanto maior o número de batidas, maior será a sensação de aceleração na música. No funk, esta aceleração se tornou símbolo da nova geração do funk carioca, diferenciando-a da anterior e, principalmente, dos artistas e produtores de São Paulo, que há época dominavam o mercado do funk nacional.

Reconheço ser aí, nesta velocidade, que está miopia que possibilita o nosso esquecimento. Nós, moradores da cidade branca, podemos esquecer, podemos acelerar o carro para não ver as mazelas da cidade, especialmente, uma cidade fundada na desigualdade como o Rio de Janeiro. Já as moradoras e moradores da cidade negra, que vivenciam este tempo lento, não podem ignorar, muito menos esquecer, pois as mazelas são sentidas na pele.

As classes médias amolecidas deixam absorver-se pela cultura de massa e dela retiram argumento para racionalizar sua existência empobrecida. Os carentes, sobretudo **os mais pobres, estão isentos dessa absorção, mesmo porque não dispõem dos recursos para adquirir aquelas coisas que transmitem e asseguram essa cultura de massa.** É por isso que as cidades, crescentemente inegalitárias, tendem a abrigar, ao mesmo tempo, uma cultura de massa e uma cultura popular, que colaboram e se atritam, interferem e se excluem, somam-se e se subtraem num jogo dialético sem fim. (SANTOS, 2006, p. 222)

A passagem transcrita acima é interessante pois embaralha a dicotomia entre riqueza e pobreza, isto é, a existência das classes abastadas é *empobrecida* pela cultura de massas. Consequentemente, a das classes desabastadas é *enriquecida* pela cultura popular, que só emerge a partir do tempo das mulheres lentas.

A cultura de massa é indiferente à ecologia social. Ela responde afirmativamente à vontade de uniformização e indiferenciação. **A cultura popular tem raízes na terra em que se vive, simboliza o homem e seu entorno, encarna a vontade de enfrentar o futuro sem romper com o lugar,** e de ali obter a continuidade, através da mudança. Seu quadro e seu limite são as relações profundas que se estabelecem entre o homem e o seu meio, mas seu alcance é o mundo. (SANTOS, 2006, p. 222)

A força da cultura popular está, portanto, nas suas raízes e no fortalecimento destas. É por meio delas que é possível enfrentar o futuro planejado por atores hegemônicos e criar os seus próprios, comprometidos com interesses comunitários. Desta forma, tempo da ação para vislumbrar outros futuros é o tempo presente.

Para os migrantes, a memória é inútil. Trazem consigo todo um cabedal de lembranças e experiências criado em função de outro meio, e que de pouco lhes serve para a luta cotidiana. Precisam criar uma terceira via de entendimento da cidade. Suas experiências vividas ficaram para trás e nova residência obriga a novas experiências. Trata-se de um **embate entre o tempo da ação e o tempo da memória.** Obrigados a esquecer, seu discurso é menos contaminado pelo passado e pela rotina. Cabe-lhes o **privilégio de não utilizar de maneira pragmática e passiva o prático-inerte (vindo de outros lugares) de que são portadores.** (SANTOS, 2006, 223)

Este trecho traz algumas considerações interessantes acerca das dinâmicas temporais da cidade que influenciarão na forma como compreendo a inserção do Bazar dos Esquecidos nesta. Primeiramente, cabe ressaltar que a realidade migratória de que trata o autor deve ser entendida num sentido expandido. Isto é,

ainda que haja migrantes numa acepção mais literal da palavra, compreendo que situação de migração aqui deve ser entendida como um processo que pode estar em diferentes estágios. Neste sentido, filhos, netos e, até mesmo, bisnetos de migrantes (à força ou não) que vivenciam a zona do não-ser podem ser incluídos na dinâmica descrita acima.

Em seguida, é interessante pensar em como o autor mobiliza a memória de forma que fica evidente a perversidade que os processos migratórios impõem aos sujeitos envolvidos, os obrigando a abrir mão de seu passado – “que pouco lhes serve para a luta cotidiana”. Isto, no entanto, funciona como uma possibilidade disruptiva com o presente, pois não se abre mão do tempo de memória, mas é preciso haver comprometimento com o tempo de ação para que se sobreviva em meio à massacrante realidade urbana contemporânea. É este comprometimento mútuo entre memória e ação que permite a compreensão de que não há um choque entre a noção de memória de Lélia Gonzalez – apontada no primeiro capítulo como força do não-saber dos esquecidos-objetificados – e a leitura de Milton Santos, pois o autor está criticando uma dimensão que pense a memória de forma separada da ação, o que não é verificado na concepção da autora.

É aí que Milton Santos identifica que “o espírito alerta se refaz, reformulando a ideia de futuro a partir do entendimento novo da nova realidade que o cerca. O entorno vivido é lugar de uma troca, matriz de um processo intelectual.” (2006, p. 223). É justamente nesta troca que se encontram as dinâmicas do Bazar dos Esquecidos, já que os esquecidos-objetificados formulam seus processos intelectuais em meio a elas. E, apesar dos avanços dos esquecidos-conscientes visando o aprisionamento às estantes e prateleiras de comercialização no Bazar, o que emerge de fato é uma cultura popular de massas comprometida com as práticas e interesses locais de seus sujeitos. Desta forma, apesar “do que deseja acreditar a teoria atualmente hegemônica, quanto menos inserido o indivíduo (pobre, minoritário, migrante...), mais facilmente o choque da novidade o atinge e a descoberta de um novo saber lhe é mais fácil.” (SANTOS, 2006, p. 224).

A memória de que “não é” – segundo a lógica hegemônica – é uma “espécie de consciência congelada” (SANTOS, 2006, p. 224), proveniente de uma realidade anterior. Assim, o lugar onde se chega “obriga a um novo aprendizado e a uma nova formulação” (SANTOS, 2006, p. 224). O funk como fruto da mais tenebrosa das migrações da história da humanidade, como fruto da diáspora africana, é fruto

também deste novo aprendizado, desta nova formulação perante uma realidade que em nada se relacionava com a anterior destes sujeitos. Como fruto da “nova consciência” e, ao contrário da memória hegemônica, o funk olha para o futuro, possibilita outros futuros que, inclusive, já são realizados no presente.

O espaço do Bazar e da cidade partida se tornam, portanto, fundamentais na descoberta do futuro desejado, pois são “o teatro dessa novação por ser[em], ao mesmo tempo, futuro imediato e passado imediato, um presente ao mesmo tempo concluído e inconcluso, num processo sempre renovado” (SANTOS, 2006, p. 224).

Até mesmo a instabilidade destes que, conforme abordado, são pensadas enquanto fatores de desequilíbrio nocivo, tornam-se possibilidades, pois

Quanto mais instável e surpreendedor for o espaço, tanto mais surpreendido será o indivíduo, e tanto mais eficaz a operação da descoberta. [...] A noção de espaço desconhecido perde a conotação negativa e ganha um acento positivo, que vem do seu papel na produção da nova história. (SANTOS, 2006, p. 224)

Estas colocações de Milton Santos permitem-nos compreender de que forma o vislumbre de futuro influencia nas ações presentes, possibilitando a constatação de que o Bazar dos Esquecidos, ainda que pertença ao esquecidos-conscientes, serve aos esquecidos-objetificados. Para compreender o Bazar e, por conseguinte, as dinâmicas que envolvem o funk, a nossa intuição permeada e sincronizada pelos valores hegemônicos é contraproducente:

O presente não é um resultado, uma decorrência do passado, do mesmo modo que o futuro não pode ser uma decorrência do presente, mesmo se este é uma “eterna novidade”, no dizer de S. Borelli (1992, p. 80). O passado comparece como uma das condições para a realização do evento, mas o dado dinâmico na produção da nova história é o próprio presente, isto é, a conjunção seletiva de forças existentes em um dado momento. Na realidade, se o Homem é Projeto, como diz Sartre, é o futuro que comanda as ações do presente. (SANTOS, 2006, p. 224)

A perspectiva de vida que o mundo funk cria é disruptiva inclusive com a lógica temporal cronológica. Na realidade, o funk é vida – com todas as suas complexidades e incoerências – em meio às constantes investidas de morte. É dessa pulsão de vida que o mundo funk se constitui e parte dela pra construir um futuro de sonhos tranquilos, atento ao presente e consciente do passado. Afinal, como diz Tânia (uma das entrevistadas do documentário ‘Funk Rio’¹⁰³): “Chega domingo tem que ficar feliz, vai ter baile!”

¹⁰³ GOLDENBERG, Sérgio. **Funk Rio**. Rio de Janeiro, 1994. Disponível em: <<https://youtu.be/7XBVmHsHSnI>>. Acesso em: 20 mai. 21.

Encerro o capítulo com uma passagem em primeira pessoa do funk incorporado pelo autor Samuel Lima:

Música salva, e *fechamos* é com Menor do Chapa quando diz: “O Baile rola/Quem é contra mete o pé/Venha curtir/Com paz, amor e muita fé”. **Sou música, mesmo que digam que não sou. Foda-se o certo e o errado passado que se elevam no agora, o holocausto diário do genocídio. Que vá pra casa do caralho** o extirpe de mal podermos orar São Jorge, quem diga Ogum. Sou contra o estupro e esse ambiente sexual tóxico que mendiga carinho, ternura, e nos faz jogar fora as forças vitais de nossos quadris soltos, comumente hipersexualizados.

Fruição funkeira é aquilo que vai trazer a contingência histórica do mundo para o Brasil a partir da sua cultura jovem, o funk, eu mesmo, o próprio torso incorporado no autor [...], aquilo que o fez sobreviver e buscar justiça sociais, nos sonhos coletivos com outros corpos sobreviventes, a partir de seu doutoramento em Educação, *mandando* todo esse *papo*. (2020) [meus grifos em negrito]

Engraçado esse tal de funk, né? Nem sabia que ele tinha voz própria, muito menos que sabia falar bonito assim... Algo me diz que ficar parado no Bazar tem me feito perder um *pouco* a perspectiva das coisas... Na dúvida acho que volto pro Bazar. É a melhor escolha, né? E vocês, ainda querem encontrar o caminho de volta pro Bazar?

5. Conclusão

Quem nasceu, nasceu
Quem não nasceu, não nascerá.
Com paz, justiça, liberdade
o funk sempre vai rolar
(MC G3, 2005)¹⁰⁴

Longe de querer esgotar as questões propostas, o presente trabalho consistiu em um primeiro movimento para pensar as relações de poder que envolvem o mundo funk, a branquitude e, por conseguinte, as assimetrias sociais que constituem a sociedade brasileira. Ancorada em minha trajetória pessoal, esta pesquisa partiu de meus atravessamentos para compreender quais podem ser as contribuições reais que posso ofertar para o mundo que me cerca. Neste sentido, falar para “os meus”, como mencionei na introdução, é também falar para mim mesmo, é me compreender enquanto parte deste todo e me implicar em um lugar de *responsabilidade*.

Ao longo do trabalho, o Bazar dos Esquecidos se mostrou, ainda que de forma inicial, como uma ferramenta analítica que dá conta de compreender a complexidade das dinâmicas de poder analisadas. Em especial, porque o Bazar foi pensado enquanto uma estrutura dúbia e contraditória, projetada para apropriações, mas fruto de reapropriações constantes. Neste sentido, considero que tal categoria foi capaz de auxiliar no processo de percepção das dinâmicas de extrativismo cultural típicas da branquitude. Isto não quer dizer, é claro, que o empreendimento analítico tenha encontrado seu esgotamento neste trabalho. A intenção é dar continuidade ao estudo do Bazar, a fim de compreender novas facetas deste, inclusive em linguagens distintas ou complementares à pesquisa acadêmica.

A partir da compreensão de que substantivo “esquecido” é composto por duas dimensões antagônicas (consciência e objetificação), foi possível conceber o Bazar dos Esquecidos remetendo à dialética do saber consciente (que esquece) e o não-saber da memória (que é esquecida), nos termos de Lélia Gonzalez. O Bazar se

¹⁰⁴ MC G3. **Quem nasceu, nasceu.** Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=lcrofOp3GQ>>. Acesso em: 11 mar. 2021.

constitui também da oposição entre esquecidos-conscientes e os esquecidos-objetificados.

A dimensão consciente do esquecimento ajudou na compreensão de que esquecidos não são apenas os frutos do esquecimento, mas também os que o praticam. Pensar na ação do verbo “esquecer” como consciente – ou seja, que hipervaloriza uma forma de vida branca, heterossexual, patriarcal, cisgênera, proprietária, cristã e sem deficiência em detrimento de tantas outras – demarca o esquecimento no cenário sociocultural da branquitude brasileira.

Por outro lado, a dimensão objetificada do esquecimento destacou o potencial criativo e inventivo dos esquecidos-objetificados: criadores e suas criações, que fazem uso da polissemia da memória para construir novas perspectivas de futuro e contra-narrativas de memórias hegemônicas. Possuem, portanto, a capacidade de enturvar as narrativas oficiais, ainda que estejam dentro do Bazar dos Esquecidos.

A caracterização da neutralidade como elemento constitutivo do discurso do Bazar, possibilitou compreendê-lo como reproduzidor da tradição do pensamento iluminista (moderno). Assim, foi possível afirmar que o Bazar dos Esquecidos reproduz um processo cruel, não apenas de apagamento dos contextos das obras que oferta e de seus criadores, mas também de geração de *lucro* financeiro em cima destas produções. Demonstrou-se, portanto, como elemento sofisticado e violento de união entre epistemicídio e apropriação, viabilizando, ainda, um aparente *conforto* para seus clientes/associados, os esquecidos-conscientes.

A partir daí, foi debatida a questão tecnológica, que a partir das análises de Ruha Benjamin (2019) possibilitaram enxergar como esta é fruto de dinâmicas sociais. Apesar de ser uma ideia viva no senso comum, não se pode falar em *neutralidade* nas produções tecnológicas. Logo, elas são criadas e reproduzidas (ou suprimidas) graças às dinâmicas e hierarquias sociais presentes em nossa sociedade. Seu desenvolvimento ocorre a partir das estéticas que orientam seus criadores. Portanto, sendo a estética dominante racista, a autora compreende que o que surgir destas produções tecnológicas dominantes será orientado por esta mesma estética.

O Bazar dos Esquecidos demonstrou integrar o construto ideológico da branquitude – que mantém as assimetrias sociais e raciais existentes em nossa sociedade. Dessa forma, foi possível relacioná-lo com as tecnologias de vigilância.

Estas facilitam o aprisionamento – real e figurado – de sujeitos, fazendo deles mão de obra, produto, servos, enfim, tudo que se oponha às noções de humanidade.

A relação com a tecnologia demonstrou ser um dos principais motivos que justificaram a aproximação do presente trabalho com o mundo do funk. Como abordado anteriormente, o mundo funk é uma das principais expressões culturais afro diaspóricas no Brasil contemporâneo e, por isso, sua ascensão gerou – e segue gerando – medo nas elites brancas e hegemônicas.

O Bazar foi observado, portanto, como espaço de autodefesa perante o medo de ruptura com estruturas racistas – que ocorrem em meio a este movimento cultural. Sua violenta sofisticação vai além e reforça as hierarquias raciais por meio do esquecimento e do consumo desresponsabilizado. Esta estrutura do Bazar está intimamente ligada às tecnologias de vigilância e controle social.

Contudo, o mundo funk não representa apenas uma afronta discursiva a essas tecnologias. O mundo funk é uma resposta criativa e imaginativa que gera um novo *mundo* a partir de outras interações tecnológicas. Não existe mobilização tecnológica neutra, como dito, logo, o funk mobiliza a tecnologia para a construção de regimes imaginativos contra hegemônicos.

Assim, as narrativas do mundo funk, por criarem estéticas próprias, afrocentradas, que promovem aos seus habitantes novas perspectivas de futuro e, conseqüentemente, de intervenção em seus cotidianos, podem ser caracterizadas como afrofuturistas.

Seja por meio das produções fonográficas, da composição de letras ou das performances dos bailes, existe no mundo funk: uma constante codificação, mediante vocabulário próprio presente nas letras ou nas gramáticas rítmicas; uma adoção de valores e estéticas decorrentes dos fluxos do Atlântico negro; uma adaptação às investidas destrutivas dos entes estatais, bem como à escassez de recursos, também fruto da ausência de políticas públicas de fomento; uma tradução constante das influências adotadas; uma má-leitura, proposital frente aos ideais hegemônicos; um retrabalho das categorias homogeneizantes e; uma intensa revisão da história com H maiúsculo e das narrativas brancas. A verificação da existência destes elementos serve para compreender a incidência do afrofuturismo, segundo os termos de Kodwo Eshun (2003), no funk.

No segundo capítulo, foi debatida a incidência de imagens de controle no mundo funk, o que acabou por demonstrar importantes dinâmicas de poder da

branquitude. Destaco a criação destas imagens, calcadas nas relações raciais, como a forma pela qual as elites brancas desumanizam e visam o aniquilamento de formas de vida distintas de si.

Cabe apontar ainda como as imagens de controle também são intensamente reproduzidas pelas instituições sociais. Mídia, universidades e instituições públicas, como expressões protetoras da zona do ser, são grandes reprodutoras das imagens que subjagam e objetificam habitantes da zona do não-ser. Este viés institucional foi central para a nossa discussão, tendo em vista que o Bazar dos Esquecidos opera em franca consonância e associação a estas instituições de modo a perpetuar a hegemonia da branquitude e se apropriar (até onde convir) do mundo funk.

Assim, foram identificadas e analisadas duas imagens de controle criadas e reproduzidas pela branquitude relativas ao mundo funk: 1) a do funkeiro-traficante, que parte de uma narrativa que busca associar de forma grosseira funkeiros (DJs, MCs ou frequentadores de bailes) a supostas atividades ilícitas relativas ao comércio varejista de entorpecentes nas favelas; 2) a da funkeira-puta, que pretende ligar as funkeiras (MCs, DJs ou frequentadoras de bailes) à ideia de uma sexualidade desviante, exacerbada e, portanto, *proibida* e objetificada, ultrapassando até mesmo a questão laboral – que costuma estar presente na utilização do termo prostituta.

Ainda sobre tais imagens vale ressaltar a aproximação delas com a imagem de controle da jezebel (COLLINS, 2019), traduzida para a realidade brasileira por Winnie Bueno (2019) como a mulata. Neste sentido, imagem de controle do funkeiro-traficante é formada a partir de uma suposta virilidade desumana atribuída a homens negros, que advém da imagem da jezebel, segundo Collins (2019). Já a imagem da funkeira-puta, foi aproximada à da mulata pois ambas ajudam a demarcar as fronteiras entre a sexualidade normal e a desviante na sociedade brasileira. Isto, porque cristalizam no imaginário social quais corpos estão autorizados a performar, de que forma e quais são os limites destas performances. Além disso, servem como alicerce para outras imagens de controle presentes em nossa sociedade.

Foi concluído que a finalidade da construção destas imagens de controle é a contenção dos discursos contra-hegemônicos e antígenocidas bradados pelo mundo funk em paredões de som e difundidos por canais de internet. O discurso

institucional aliado à “lei facilita[m] essa violência criando artifícios para inocentar o opressor”¹⁰⁵ e incriminar as oprimidas e os oprimidos.

O que o mundo funk afirma é, portanto, a vida, em um meio onde a prática institucional trabalha para fomentar a *morte*. Aí está posto, de fato, o conflito de interesses: a afirmação e experiência de vida contra as investidas racistas das políticas de morte e aniquilamento. Daí advém a necessidade das hegemonias brancas de construção de imagens de controle que homogeneízem estas existências, já que o plano é de *combate* a este potencial disruptivo e, se possível, sua *invalidação*.

Acerca das imagens de controle, cabe apontar ainda a necessidade de um maior aprofundamento desta pesquisa na realidade do mundo funk. Por considerar acertada a decisão de pesquisá-las, compreendo que mais pesquisas poderiam ser realizadas a fim de apreender com maior profundidade as incidências destas já identificadas e reconhecer possíveis novas imagens, levando em consideração a pluralidade e diversidade típica desta cultura.

Por fim, vale destacar algumas conclusões do último capítulo. Ao estudar a formação dos territórios urbanos atuais foi possível compreender como os atores hegemônicos influem nos rumos de seus desenvolvimentos e que reações a estas influências emergem. Foi justamente em meio a este contexto de imposição de uma *razão global* a um território local que o mundo funk carioca emergiu no final do século XX.

O seu constante e violento enfrentamento desde então – empreendido por estes mesmos atores sociais hegemônicos –, ajuda a informar o potencial disruptivo do funk. O mundo funk, como fruto de laços sociais comunitários, subsiste na movimentação de uma economia local e só a partir do fortalecimento destas dinâmicas que artistas se inserem no mercado fonográfico. Portanto, concluiu-se como o mercado fonográfico depende mais do mundo funk do que o contrário.

As reflexões de Ana Flauzina e Thula Pires (2020) acerca das cidades e seus redutos negros e brancos foram apresentadas com o intuito de demonstrar as cisões no território urbano contemporâneo. Partindo da “cidade branca”, como a dimensão geográfica da zona do ser, e da “cidade negra”, como a da zona do não-ser, o funk

¹⁰⁵ GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios intervenções e diálogos. RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (orgs.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 298.

foi interpretado. Por isso, como fruto da cidade negra, o funk foi considerado também feminino e negro.

A ideia consistiu em apresentar, portanto, uma dimensão de afirmação de vida por parte das produções culturais da cidade negra. Apesar de tal cidade ser gerida segundo a lógica da branquitude: como o corpo de uma mulher negra – disponível e violentável, o que a história nos mostra é a força e potência vitais da mulher negra. Não se deve pensar, portanto, que sua população assista a tamanha violência de forma inerte. Muito pelo contrário, é justamente de tal *potência de vida* que emergem os principais movimentos culturais brasileiros, entre eles o funk.

O espaço do Bazar e da cidade partida se mostram, portanto, fundamentais para a descoberta do futuro desejado, pois são “o teatro dessa novação por ser[em], ao mesmo tempo, futuro imediato e passado imediato, um presente ao mesmo tempo concluído e inconcluso, num processo sempre renovado” (SANTOS, 2006, p. 224).

A perspectiva de vida que o mundo funk cria, se mostra disruptiva com o marco temporal cronológico. Na realidade, é desta pulsão ritmada de vida, em meio às investidas constantes da morte, que o mundo funk se constitui. Parte-se desta pulsação rítmica para construir um futuro de sonhos tranquilos, atento ao presente e consciente do passado.

No entanto, toda esta força de vida não deve ser compreendida como justificativa para inação. Muito pelo contrário, ao reconhecer o Bazar dos Esquecidos, ou melhor, ao *reconhecemo-nos* nele, devemos buscar a *ação*. Mobilizar uma categoria analítica só faz sentido se for para possibilitar uma mobilização real.

As ações e responsabilidades, no entanto, são complementemente distintas para esquecidos-conscientes e esquecidos-objetificados. Neste sentido, como *proprietários e beneficiários* do Bazar dos Esquecidos, nós – os beneficiários das estruturas branquitude, personificada nos esquecidos-conscientes – precisamos nos responsabilizar e agir *imediatamente* a fim de romper com o ciclo genocida e epistemicida que compõe o Bazar e nossa sociedade. Por habitaros um espaço de vantagens e privilégios nestas estruturas, a responsabilidade é toda nossa e é tudo pra ontem.

Por fim, um recado de MC Poze do Rodo, Bielzin, PL Quest e MC Cabelinho:

Ela fala que quer crime e eu sou criminoso
 Ela é da Zona Sul e eu sou cria do Rodo
 Ela fala que me ama, mas não me engana
 Que vagabundo nato não se apaixona
 Mas se for um lance, é o bicho
 Pode fuder comigo, que eu vou fuder contigo
 Tesão com perigo
 Ela gosta de bandido, NeoBeats é envolvido
 Que patricinha doida, quer entrar no carro, bicho
 Agora vamo dar um giro
 Leva ela nos alto pra ela ver o Rio todinho
 Pega a visão como o Complexo tá lindo
 Como o Complexo tá lindo

Tá na paz de Deus
 Que permaneça essa tranquilidade na comunidade, uh
 Peço a lili dos amigo que estão privado, lili
 Saudade bate no meu peito dos cria que não estão mais aqui, aqui

Bielzin!
 Diferenciado, eu tô muito avançado
 Elas sente o faro e quer entrar na minha Santa Fé
 Eles fica puto, né? Vou fazer o que, né?
 Sigo minha vida na fé, que foguete não dá ré
 Nós incomoda
 Favelado chique empilhando as nota
 Enquadro na blitz, os caninha bola
 Sempre pergunta se no carro tem droga
 Pode revistar que depois tu me fala
 O carro tá quitado, vai arrumar nada
 Me libera logo, quero ir nas gata
 Minha vida é muito tensa, várias revoada
 Eu já tô atrasado pra festa privada
 Então deixa, deixa o trem caro passar

PL Quest!
 Perfumado e trajado
 Hoje o baile tá lotado
 O cabelo tá na régua
 Nós a cara do enquadro
 Delegado não entende a filha dele do meu lado
 Escondendo no sutiã MD e baseado
 Nós para tudo, se pergunta quem é o pretin
 Eles não entendem de onde vem tanto dindin
 Querem saber se é artista ou se é vagabundo
 Não vou dizer
 Pesquisa meu nome no Google
 Perfumado e trajado
 Ela quer o PL Quest
 Nós é a cara do crime, quando senta não se esquece
 Prosperidade, eu sei que a chumbada venceu

(Fé, fé)
 Virei alvo de inveja, o teu sonho e da tuas amigas

Mostrei na prática como se faz, dei a volta por cima
Me lembro de todos que riram de mim quando eu comecei
É o mesmo que quer meu lugar, usufruir do que eu conquistei
Meio quilo de ouro no meu pescoço
BMW com banco de couro
Pelo meus crias eu também mato e morro
Fora da lei
Se não quer problema, então deixa o trem caro passar
Se eles falar que tem peito, então manda peitar
Que o papo do mano é um só, nós não vai recuar
Nós não vai recuar, por quê?¹⁰⁶

¹⁰⁶ MC POZE DO RODO; BIELZIN; PL QUEST; MC CABELINHO. **A Cara do Crime** (Nós Incomoda). Disponível em: <<https://youtu.be/2PRAiVs3MVc>>. Acesso em: 30 jun. 21.

6.

Referências bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. TED Global 2009. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt>. Acesso em: 16 mar. 21.

ALBERTO, Paulina. "When Rio was black: soul music, national culture and the politics of racial comparison in 1970s Brazil". **Hispanic American Historical Review**. v. 89, n. 1. Durhan: Duke University Press.

AMPARO-ALVES, Jaime. Topografias da violência: negropoder e governamentalidade espacial em São Paulo. **Revista do Departamento de Geografia – USP**, v. 22, p. 108-134, 2011.

ÁVILA, Edmilson. Castro anuncia ocupação de comunidades no segundo semestre, com 'estado presente'. **Portal G1**, Rio de Janeiro, 13 mai. 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/blog/edimilson-avila/post/2021/05/13/castro-anuncia-ocupacao-de-comunidades-no-segundo-semester-com-estado-presente.ghtml>> . Acesso em: 17 mai. 21.

BATISTA, Carlos Bruce (Org.). **Tamborão**: olhares sobre a criminalização do funk. Rio de Janeiro: Revan, 2013.

BENJAMIN, Ruha (ed.). **Captivating technology**: race, carceral technoscience, and liberatory imagination in everyday life. Durham: Duke University Press, 2019.

BENTO, Maria Aparecida da Silva. Branqueamento e Branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva. (org.). **Psicologia social do racismo** – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 25-58.

BENTO, Maria Aparecida da Silva. Notas sobre a expressão da branquitude nas instituições. In: ____ (org.) et al. **Identidade, branquitude e negritude**: contribuições para a psicologia social no Brasil: novos ensaios, relatos de experiência e de pesquisa. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2014.

BON VIVANT. In: **DICIO**, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/bon-vivant/>>. Acesso em: 17/05/2021.

BORBA, Luan Novo. Cultura popular e musicalização: Possibilidades de introdução do Maculelê no ensino de música nas escolas municipais de Pelotas – RS. In: 24º Seminário Nacional de Arte e Educação: Arte e Educação: Os desafios do professor de arte no mundo contemporâneo, 2014, Montenegro-RS. **Anais**. Montenegro: Editora da FUNDARTE, 2014, p. 403 - 408.

BRASIL, **TJRJ**. Ação Civil Pública. 0486071-49.2011.8.19.0001, MP-RJ, Município do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro, 17 jul. 12. Disponível em: <http://www4.tjrj.jus.br/consultaProcessoWebV2/consultaProc.do?v=2&FLAGNOME=&back=1&tipoConsulta=publica&numProcesso=2011.001.430574-9>>. Acesso em: 28 jun. 21.

BRASIL. TJRJ. APELAÇÃO CRIMINAL: 0233004-17.2015.8.19.0001. Relator: Desembargador Antônio Carlos Nascimento Amado. DJ: 31/10/2018. **TJRJ**, 2019. Disponível em: <http://www1.tjrj.jus.br/gedcacheweb/default.aspx?UZIP=1&GEDID=00046652CE24053DEF9E4B4B3520D0125A2DC5091B311545&USER=>>. Acesso em: nov. 2019.

BUENO, Winnie de Campos. **Processos de resistência e construção de subjetividades no pensamento feminista negro**: uma possibilidade de leitura da obra Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment (2009) a partir do conceito de imagens de controle. Dissertação (Mestrado em Direito) – Programa de Pós-Graduação em Direito, Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, 2019.

CAETANO, Mariana Gomes. **MY PUSSY É O PODER**: Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2015.

CARDOSO, Lourenço. A Branquitude acrílica revisitada e as críticas. In: MÜLLER, Tânia Mara Pedroso e CARDOSO, Lourenço (orgs.). **Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris, 2017.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **La hybris del punto cero**: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana. 2005

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

CYMROT, Danilo. **A Criminalização do Funk sob a Perspectiva da Criminologia Crítica**. Dissertação (Mestrado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

DONDOSSOLA, Edivaldo. Buracos e obras paradas causam problemas para motoristas na Avenida Brasil. **Portal G1**, Rio de Janeiro, 21 jan. 2021.

Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/01/21/buracos-e-obras-paradas-causam-problemas-para-motoristas-na-avenida-brasil.ghtml>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

ESHUN, Kodwo. Further Considerations of Afrofuturism. **CR: The New Centennial Review**, Michigan vol. 3 no. 2, p. 287-302, 2003.

FACINA, Adriana "Vou te dar um papo reto": linguagem e questões metodológicas para uma etnografia do funk carioca. Encontro Nacional de Linguagem e Identidade, 1, nov. 2008, Campinas. **Anais**. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, IEL-Unicamp, 2008.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Trad.: DE MELO, José Laurêncio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

FERREIRA, Lucas. MC Poze do Rodo é considerado foragido da Justiça do Rio. **Portal R7**, Rio de Janeiro, 08 jul. 2020. Disponível em: <https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/mc-poze-do-rodo-e-considerado-foragido-da-justica-do-rio-09072020>>. Acesso em: 29 out. 2020.

FLAUZINA, Ana; PIRES, Thula. Políticas da morte: Covid-19 e os labirintos da cidade negra. **Revista Brasileira de Políticas Públicas**, Brasília, v. 10, n. 2 p.66-84, 2020.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013.

FUNK-se quem puder. **Agência Pública**, São Paulo, 19 set. 2012. Disponível em: <https://apublica.org/2012/09/funk-periferia-sao-paulo-drogas-debora-falabella/>>. Acesso em: 29 out. 2020.

GARCIA, Denise. **Documentário: Sou feia mas tô na moda**. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7TEGmeETANE>>. Acesso em: 11 mar. 21.

GENI; OBSERVATÓRIO DAS METRÓPOLES. **A expansão das milícias no Rio de Janeiro**: uso da força estatal, mercado imobiliário e grupos armados. Rio de Janeiro, jan. 2021. Disponível em: https://br.boell.org/sites/default/files/2021-04/boll_expansao_milicias_RJ_v1.pdf?dimension1=no>. Acesso em: 17 mai. 21.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Trad.: MOREIRA, Cid Knipel. São Paulo e Rio de Janeiro: Editora 34, Centro de Estudos Afro-Asiáticos/UCAM, 2012.

GOLDENBERG, Sérgio. **Funk Rio**. Rio de Janeiro, 1994. Disponível em: <https://youtu.be/7XBVmHsHSnI>>. Acesso em: 20 mai. 21.

GONDAR, Jô. Memória individual, memória coletiva, memória social. **Revista Morpheus**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 2008.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Ciências Sociais Hoje**. São Paulo: Anpocs, p. 223-244, 1984.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios intervenções e diálogos. RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (orgs.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GOULART, Gustavo. Polícia apresenta funkeiros presos por causa de 'proibições'. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 dez. 2010. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/policia-apresenta-funkeiros-presos-por-causa-de-proibidoes-2910401>>. Acesso em: 29 out. 2020.

JUPY, Lucas. **Bazar dos Esquecidos**. set., 2017. Fotografia analógica, cor, filme 35mm.

JUPY, Lucas Forastiere Silveira. **O Estado e a Sociedade Hegemônica Contra a Cultura Funk**. 2017. 65 f. TCC (Graduação) - Curso de Direito, Faculdade Nacional de Direito, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

JUSTIÇA determina prisão de DJ Rennan da Penha e mais 10 envolvidos no 'Baile da Gaiola'. **Portal G1**. Rio de Janeiro, 22 mar. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/03/22/justica-determina-prisao-de-dj-rennan-da-penha-e-mais-10-envolvidos-no-baile-da-gaiola.ghtml>>. Acesso em: 28 jun. 21.

LEITE, Márcia Pereira. Da “metáfora da guerra” ao projeto de “pacificação”: favelas e políticas de segurança pública no Rio de Janeiro. **Revista Brasileira de Segurança Pública**, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 374-389, ago. /set. 2012.

LEOPOLDINO, Elcio Rezek; CHAGAS, Andréia Souze de Lemos. Relato de uma Experiência Maculelê: Vivência e Saberes de um Corpo Brincante. In: VI Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade, São Cristóvão-SE. **Anais**. Educação e Contemporaneidade (EDUCON), São Cristóvão, 2012, p. 1 – 16.

LIMA, Samuel. Fruição Funkeira: Pele funkeira, máscaras da cultura. **I Hate Flash**, 2020. Disponível em: <<http://www.raio.media/zine/fruicao-funkeira-pele-funkeira-mascaras-da-cultura>>. Acesso em: 21 mai. 21.

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser**: no batidão negro da cidade carioca. Rio de Janeiro: Ed. Bom Texto, 2011.

LOPES, Adriana Carvalho; FACINA, Adriana. Cidade do funk: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas. **Revista do Arquivo Geral da Cidade**, Rio de Janeiro, nº 6, p. 193-206. 2012.

LOPES, Ana Carolina Mattoso. **O Direito Social ao Lazer em Perspectiva Crítica: Desigualdades e democratização do Acesso**. Dissertação (Mestrado em Direito) – Departamento de Direito, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2017.

MASSON, Michel. Guerra dos Lugares. **Revista Prumo**, [S.l.], v. 2, n. 3, jul. 2017. Disponível em: <<http://periodicos.puc-rio.br/index.php/revistaprumo/article/view/407>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

MC Didô. **UPP filha da puta sai do do Borel e do Andaraí**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MkLBeAAvbol>>. Acesso em: 11 mar. 21.

MC G3. **Quem nasceu, nasceu**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lcrofOp3GQ>>. Acesso em: 11 mar. 2021.

MC LUCY; MC ROGÊ. **Sento no Bico da Glock** [DJ Gabriel do Borel]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dkCHPN-yfS4>>. Acesso em: 17 mar. 21.

MC MENOR DO CHAPA; MC ORELHA. **O Crime tá aí**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rldZZTUao0o>>. Acesso em: 10 mar. 21.

MC POZE DO RODO; BIELZIN; PL QUEST; MC CABELINHO. **A Cara do Crime** (Nós Incomoda). Disponível em: <<https://youtu.be/2PRAiVs3MVC>>. Acesso em: 30 jun. 21.

MC POZE DO RODO. **To Voando Alto** [DJ Gabriel do Borel]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A_EWrzI2CUq>. Acesso em: 17 mar. 21.

MIRANDA, Jorge H. de A. **Perspectivas de Rappers Brancos/as Brasileiros/as sobre as Relações Raciais: Um Olhar sobre a Branquitude**. Dissertação (Mestrado em Educação e Contemporaneidade) – Departamento de Educação, Universidade Estadual da Bahia. Salvador, 2015.

MORRO do Turano. In: **Dicionário de Favelas Marielle Franco**. Disponível em: <https://wikifavelas.com.br/index.php?title=Morro_do_Turano>. Acesso em: 15 mar. 21.

MÜLLER, Tânia M. P; CARDOSO, Lorenzo. (org.). **Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil**. 1ª. ed. Curitiba: Appris, 2017,

NASCIMENTO, Abdias do. Democracia racial: mito ou realidade? In: **II Festival Negro e Africano das Artes e da Cultura – FESTAC**, Lagos-NG. Lagos: FESTAC. 1977.

NOVAES, Dennis. **Nas Redes do Batidão**: técnica, produção e circulação musical no funk carioca. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

PALOMBINI, Carlos. Funk proibido. In: AVRITZER, Leonardo et al. (Org.). **Dimensões políticas da justiça**. Rio de Janeiro: Record, 2012 (no prelo). Disponível em: <<http://www.proibidao.org/justica-e-cultura-funk-proibido/>>. Acesso em: 31 out. 2020.

PALOMBINI, Carlos; NOVAES, Dennis. O Labirinto e o Caos: narrativas proibidas e sobrevivências num subgênero do funk carioca. In: LOPES, A. C.; FACINA, A.; SILVA, D. N. (org.) **Nó em pingo d'água**: sobrevivência, cultura e linguagem. Rio de Janeiro e Florianópolis: Mórula Editorial e Editora Insular, p. 287–307, 2019.

PEREIRA, Eduardo Baker Valls. **Ensaio por uma Criminologia Perspectivista**. Dissertação (Mestrado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

PIRES, Thula Rafaela de Oliveira. Criminologia crítica e pacto narcísico: por uma crítica criminológica apreensível em português. **Revista Brasileira de Ciências Criminais**, São Paulo, v. 135, p. 541-562, set. 2017.

PM faz blitz para acabar com pancadão na periferia de São Paulo. **Folha de S. Paulo**. 26 mar. 2012. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2012/03/1067221-pm-faz-blitz-para-acabar-com-pancada-na-periferia-de-sao-paulo.shtml>>. Acesso em: 29 out. 2020.

PRECOMA, E. C. A. Escuta Ativa e Amorosa: Tecendo Redes de Proteção Entrelaçadas com as Vozes da Resiliência e da Complexidade. In: Conferência Internacional Saberes para uma Cidadania Planetária, 2016, Fortaleza-CE. **Anais**. Conferência Internacional Saberes para uma Cidadania Planetária, Fortaleza, 2016. p. 1 - 12.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

REGINA, Carla. Pega a visão da cria do Turano. **Agência de Notícias das Favelas**. 20 set. 2018. Disponível em: <<https://www.anf.org.br/pega-a-visao-da-cria-do-turano/>>. Acesso em: 15 mar. 2021.

RODRIGUES, Lucas. **DOC. 150 BPM: o Ritmo Louco**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2INGASadKk8>>. Acesso em: 17 mar. 21.

SALDAÑA, Paulo. Apenas 0,8% dos brasileiros de 25 a 64 anos concluíram curso de mestrado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 set. 2019. Educação. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2019/09/acesso-a-mestrado-no-brasil-e-16-vezes-menor-do-que-em-paises-ricos.shtml>>. Acesso em: 10 out. 2020.

SANTOS, Bárbara. **Percursos Estéticos**: imagem, som, ritmo, palavra – abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido. 1ª. ed. São Paulo: padê editorial, 2018.

SANTOS, Caroline R. dos. A raça e o urbano: Controle das classes perigosas e gestão das formas de morar no Rio de Janeiro do século XXI. In: FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro; PIRES, Thula Rafaela de Oliveira. **Rebelião**. Brasília: Brado Negro, Nirema, 2020. p. 157-168.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SILVA, Priscila Elisabete da. O Conceito de Branquitude: Reflexões para o Campo de Estudo. In: MÜLLER, Tânia Mara Pedroso e CARDOSO, Lourenço (orgs.). **Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris, 2017.

TINOCO, Pedro. Obras da Estação Gávea do metrô sofrem impasses para conclusão. **Veja Rio**, Rio de Janeiro, 19 fev. 2021. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/cidade/obras-gavea-metro-impasses-conclusao/>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

VELOSO, Caetano. **Sampa**. Rio de Janeiro: Philips, 1978. Disponível em: <<https://immub.org/album/muito-dentro-da-estrela-azulada>>. Acesso em: 17 out. 2020.

VIGOYA, Mara Viveros. **As cores da masculinidade**: experiências interseccionais e práticas de poder na Nova América. PEREZ, Allyson de Andrade (trad.). Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018.

ZARUR, Camila. DJs Polyvox e Iasmin Turbininha são chamados para depor pela Polícia Civil. **Jornal Extra**, Rio de Janeiro, 26 jul. 2019. Casos de Polícia. Disponível em: <<https://extra.globo.com/casos-de-policia/djs-polyvox-iasmin-turbininha-sao-chamados-para-depor-pela-policia-civil-23835126.html>>. Acesso em: 29 out. 2020.