

A black and white photograph of a crowd at a night event, possibly a festival or concert. The crowd is dense, with many people raising their hands. In the background, there are banners or signs with text, including "O QUADRANTE" and "O CHOTUBA". A large, solid red circle is overlaid on the left side of the image, partially obscuring the crowd and the background text. The overall atmosphere is energetic and celebratory.

FUNK

CORPO

CIDADE

**FUNK, CORPO E CIDADE
POR UM NOVO OLHAR SOBRE A
FAVELA**

PAULA ANDRÉA SANTOS DA SILVA

FUNK, CORPO E CIDADE

POR UM NOVO OLHAR SOBRE A FAVELA

Trabalho de conclusão de curso apresentado a Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense, como registro parcial à obtenção de título de Arquiteta e Urbanista.

Ficha catalográfica automática - SDC/BAU
Gerada com informações fornecidas pelo autor

S586f Silva, Paula Andréa Santos da
FUNK, CORPO E CIDADE : Por um novo olhar sobre a favela /
Paula Andréa Santos da Silva ; Rossana Tavares, orientadora.
Niterói, 2019.
52 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura
e Urbanismo)-Universidade Federal Fluminense, Escola de
Arquitetura e Urbanismo, Niterói, 2019.

1. Favela. 2. Funk (música). 3. Território. 4. Corpo
humano; aspecto social. 5. Produção intelectual. I. Tavares,
Rossana, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense.
Escola de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD -

Prof^a. Dr.^a Rossana Tavares
Orientadora

Monica Benício
Arquiteta e Urbanista convidada

Juarez Duayer
Supervisor


NITERÓI, 2019

Bibliotecária responsável: Valéria de Sá Silva - CRB7/4525

Ao Antonio, Paulina, Pedro, Gabriel e à todos os amigos, amigas e familiares que direta ou indiretamente me ajudaram no percurso da vida:

Há muito de vocês em mim. Os anos se mostraram as vezes difíceis, as vezes prazerosos, mas em mim permanece a certeza de que jamais conseguiria caminhar tão longe se estivesse sozinha.

Muito obrigada!



Mas não me bate doutor
Pois eu sou de batalha
E acho que o senhor
Está comentendo falha
Se dançamos funk
É por que somos funkeiros,
Da favela carioca,
Flamenguistas, brasileiros

Apanhei do meu pai
Apanhei da vida
Apanhei da polícia
Apanhei da mídia
Quem bate ,se acha certo
Quem apanha, ta errado
Mas nem sempre, meu senhor
As coisas vão por este lado
Violência só gera violência, irmão
Quero paz, quero festa
O funk é do povão
Já cansei de ser visto com discriminação
Lá na comunidade, funk é diversão
Hoje to na parede ganhando uma geral
Se eu cantasse outro estilo, isso não seria
igual

NÃO ME BATE DOUTOR - MC CIDINHO E DOCA

© Vincent Rosenblatt

SUMA

RIO

10	INTRODUÇÃO
14	CORPO-DOCUMENTO
16	MEU NOME É FAVELA
24	FUNK, APANHADO HISTÓRICO E SENTIDOS CRIMINALIZADORES
34	QUE CORPO É ESSE?
35	A IDENTIDADE CRIMINALIZADA
37	AS MULHERES E O MACHISMO NO FUNK
40	ARTISTA-REVELADOR
42	O QUE O FUNK DENUNCIA?
43	GENERALIZAÇÃO
45	PROIBIDÕES
47	A FAVELA E O MOVIMENTO DE REFORMA URBANA A PARTIR DOS ANOS 1990
51	O ESPAÇO-CORPO
56	ESPETÁCULO E ESPETACULARIZAÇÃO
60	CONSIDERAÇÕES FINAIS
62	CONCLUSÃO
66	BIBLIOGRAFIA

INTRO

DUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo compreender as contradições sociais e urbanas na espacialidade favelada carioca através de um movimento cultural, o funk carioca. O funk é parte da “identidade cultural da diáspora africana, como resultado do processo híbrido influenciado pela música eletrônica negra norte-americana, o hip hop e ritmos do subúrbio negro carioca da final da década de 1970” (PROJETO DE LEI Nº 711/2018, Rio de Janeiro).

Abordaremos a necessidade de discutir este movimento cultural como importante forma de ir além da experimentação padronizada, por vezes somente visual e espetacularizada, do espaço da favela. O funk possibilita o entendimento de como o corpo é capaz de ser um elemento revelador do próprio espaço, tornando esse exercício de compreensão, ao deixar de ser visual, uma experiência mais completa.

A aplicação do funk como instrumento de análise, compreendendo-o como prática sociocultural e política, vem com a intenção de ultrapassar as análises reducionistas e impositivas sobre espaços favelados. O objetivo da pesquisa é compreender melhor o espaço da favela, indo além das perspectivas

simplistas, cartesianas e coloniais. Buscamos avaliar o quanto a imposição urbanística, em muitos casos, significa a exigência espacial de uma lógica higienista, de controle, determinada pela perspectiva de organização do que se considera como cidade dita formal frente a estes locais, reforçando, desta forma, a ideia de que a favela é uma oposição à cidade.

Entendemos a favela como um ambiente complexo e vivo, considerando seus habitantes como ativos atores deste local. Não temos a intenção de aplicar sobre a favela um olhar generalizado, considerando que todo morador é um funkeiro ou que o funk é a trilha sonora predominante nesse espaço. Este trabalho busca apresentar um olhar sobre como o funk pode ser um instrumento que pode ser utilizado como recurso teórico-metodológico importante para o campo da arquitetura e urbanismo diante dos limites analíticos que se impõe nos estudos mais tradicionais sobre favelas.

Como objetivo específico, também discutiremos como historicamente construímos práticas analíticas que enquadram a realidade da favela de forma distanciada. Sendo assim, a investigação histórica do movimento funk, sua expressão na atualidade e

no cotidiano, apresentam uma diversidade de representações sociais capazes de demonstrar sua importância como narrativa e discurso endógeno/vernáculo, material e dialético o suficiente para defender o movimento como processo de materialidade do espaço e suas contradições.

Além do debate e reflexões a partir da revisão bibliográfica, analisaremos algumas das vertentes do movimento funk, como o funk proibidão e o que foi conhecido como “funk do bem” nos anos 1990, a fim de melhor compreender o cotidiano. Também utilizaremos diversas edições de jornais impressos, em maioria as edições da década de 1990, para compreender de que forma a criminalização da favela se estendeu para o movimento.

O trabalho é estruturado em três capítulos. O primeiro, **Corpo-documento**, aborda as questões históricas do surgimento da favela e do funk na cidade, traçando paralelos que estes dois complexos temas têm em comum. É no primeiro capítulo que procuramos compreender que corpo ocupa esse território, o que carrega como documento?

No segundo, **Artista revelador**, é onde nos debruçamos para apreender as mensagens pas-

sadas pelo corpo, como os atuantes no território favelado revelam o espaço em que habitam. Neste capítulo, analisaremos o discurso produzido no funk, a fim de melhor compreender que relações de disputa ocorrem no espaço da favela.

Por fim, o capítulo intitulado **Espetáculo e espetacularização** aborda o conceito apresentado por RIBEIRO (2010) que traz à tona a reflexão entre a diferença do espetáculo e da espetacularização. Buscaremos compreender como o funk se encaixa nesse contexto.

CORPO DOCUMENTO¹

FIGURA 2



Neste capítulo abordaremos o corpo na favela, além de uma experiência sensorial. Que estereótipos este corpo carrega? O que diz sobre o espaço em que vive? Abordaremos historicamente o surgimento do funk e da favela na cidade e seus mitos criminalizadores. O que têm em comum? Que lógicas impositivas se aplicam tanto sobre o espaço favelado quanto sobre o corpo? Que denúncias este corpo faz?

¹ Termo tirado do livro *Eu sou atlântica. Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento* (Alex Ratts, São Paulo, 2006). Nascimento entende o corpo como um documento, identidade. Corpo que guarda memórias e é território, ainda que longe do seu lugar de origem. É o corpo que ocupa os espaços e deles se apropria.

MEU NOME É FAVELA ²

Pesquisar a história do surgimento das favelas no Rio de Janeiro é uma árdua tarefa. É na pesquisa sobre as origens da favela que percebemos que a existência desse espaço é negado desde as suas primeiras manifestações na cidade. A prova disso é a ausência ou o desencontro de informações e datas em documentos oficiais, mapas e levantamentos que reconheçam o seu surgimento, à exceção do Plano Agache³ (1920). O fato de este tipo de ocupação, que é chamada irregular por ter sua lógica de espacialidade no território diferente da lógica dada pela cidade formal, não estar oficialmente documentada dá o sentido de que este espaço e seus habitantes não existem.

² Título retirado do samba composto por Arlindo Cruz – Meu nome é favela.

³ O Plano Agache foi a primeira proposta de intervenção urbanística na cidade do Rio de Janeiro com preocupações modernistas. O Plano foi solicitado pelo então prefeito Antônio Prado Júnior e estava alinhado com a lógica higienista que se desejava implementar na cidade à época. Alfred Agache foi arquiteto francês. A ele é atribuída a criação do vocábulo “urbanismo”.

Como pontuam ABREU e VAZ (1991), o surgimento da favela no território está ligado a todo um conjunto de transformações desencadeadas pela transição da economia brasileira de uma fase tipicamente mercantil-exploradora para uma fase capitalista-industrial. Este período refletiu-se com grande impacto na organização do espaço urbano carioca. As favelas aparecem como uma espécie saída de emergência para os problemas de habitação e locomoção urbana que assolavam a cidade do Rio de Janeiro no início do século XIX, fazendo com o que os mais pobres e excluídos não tivessem outra solução a não ser ocupar os terrenos próximos do trabalho.

Com a imposição do Estado para o desaparecimento dos cortiços e habitações compartilhadas nas zonas centrais da cidade, seguida pela reforma urbana do prefeito em exercício Pereira Passos (1902 - 1906)⁴ no começo do século XX, que impôs uma impossibilidade de a população pobre ocupar as zonas centrais da cidade pelo fato da burguesia não aceitar pobres perto do seu local de moradia, com o enrijecimento das regulações construtivas que impede os mais pobres inclusive de comprar um lote a prestação na periferia, aparece como única opção a ocupação dos terrenos não interessantes para o mercado imobiliário: os morros e encostas.

Vê-se que estas regulamentações nada tinham a ver com o combate à epidemia nem com a proteção da saúde pública, mas sim com o afastamento dos cortiços das áreas onde as camadas de mais alta renda residiam, circulavam e tinham seus imóveis mais nobres. A proteção dos valores imobiliários viria a ser nas décadas subsequentes, até os dias de hoje, uma das razões inconfessadas de muitas leis urbanísticas nos municípios brasileiros. (VILLAÇA, 1986, p.14)

⁴ “A Reforma Passos [...] representa também o primeiro exemplo de intervenção estatal maciça sobre o urbano, reorganizado agora sob novas bases econômicas e ideológicas, que não mais condiziam com a presença de pobres na área mais valorizada da cidade. De fato, o alargamento das ruas centrais e abertura de novas artérias, que atravessaram preferencialmente as velhas freguesias artesanais e industriais, ‘destruiu quarteirões de cortiços, habitados pelos proletários, e os armazéns e trapiches dos bairros marítimos, numa extensão de aproximadamente 13 ha’. Grande parte da população foi, então, forçada a morar com outras famílias, a pagar aluguéis altos (devido à diminuição da oferta de habitações) ou a mudar-se para os subúrbios, já que pouquíssimas foram as habitações populares construídas pelo Estado em substituição às que foram destruídas” (Maurício de A. Abreu - *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*).

O primeiro morro ocupado que se tem documentado é o Morro da Favella, hoje conhecido como Morro da Providência, no centro da região metropolitana da Cidade. O Morro é inicialmente ocupado por militares recém-chegados da Guerra dos Canudos, de forma autorizada pelo governo. Apesar de ter sido a primeira ocupação reconhecida como favelada, há registros em jornais da época de conjuntos de habitações semelhantes datadas anteriormente ao seu surgimento.

O fenômeno das favelas no Rio de Janeiro é anterior ao aparecimento da palavra favela. Segundo Lícia Valladares, é apenas na segunda metade do século XX que o termo favela deixa de ser usado exclusivamente para se referir ao Morro da Favella e passa a ser utilizado como substantivo genérico, usado para categorizar o tipo de habitação da população mais pobre, de ocupação irregular, geralmente sobre encostas.

Durante os anos 1920 é possível observar o fortalecimento do discurso de preocupação estética com a cidade do Rio. Para o fenômeno de expansão das favelas na cidade, foram condicionadas as mesmas características às atribuídas aos cortiços. Reforçava-se a intenção de eliminar os espaços favelados, tidos como responsáveis por todas as mazelas da cidade. Não demorou para que muitos médicos-higienistas atribuissem as favelas como agentes desencadeadores das epidemias. Como relata VALLADARES (2016), a partir deste período parece, então, natural a representação da favela retomada com a ideia de



Figura 3: Morro da Providência - 1968

doença, mal contagioso, patologia social a ser combatida. É possível que a origem da construção social da imagem do favelado venha deste período, se tornando um mito perpetuado de sua representação.

A expansão do processo de favelização do Rio de Janeiro se inicia nos anos 1930, intensificando-se principalmente entre os anos 1933 e 1941. Sua existência foi reconhecida pelo código de obras apenas em 1937, que já previa a eliminação das favelas existentes e a criação de parques proletários. Desde o seu surgimento, a tentativa de criminalização e desumanização do espaço favelado e de seus habitantes esteve presente no discurso do poder público. Seus habitantes eram tidos como perigosos, responsáveis pela epidemia de doenças que assolavam o Rio de Janeiro, como é possível observar neste trecho,

retirado de um jornal da época:

[...] antes mesmo de sua adoção [do plano de remodelamento do Rio de Janeiro] é mister se ponha um paradeiro imediato, se levante uma barreira prophylactica contra a infestação avassaladora das lindas montanhas do Rio de Janeiro pelo flagello das “favellas” - lepra da esthetica, que surgiu ali no morro, entre a Estrada de Ferro Central do Brasil e a Avenida do Cães do Porto e foi se derramando por toda a parte, enchendo de sujeira e de miséria preferentemente os bairros mais novos e onde a natureza foi mais pródiga de beleza. (Pimenta. 1926:7-8 apud VALLADARES, 2016, p.42)

Assim,

A gênese do processo de construção das representações sociais da favela remonta às descrições e imagens que nos foram legadas por escritores, jornalistas e reformadores sociais do início do século xx. amplamente divulgados naquela época, seus escritos permitiram o desenvolvimento

de um coletivo sobre o microcosmo da favela e seus moradores, ao mesmo tempo em que opunham favela e cidade. [...] Segundo Costallat, originalmente publicado em 1924: ‘falavam-me sempre no perigo de subir à favela. nos seus terríveis valentes. nos seus malandros que assaltam com a mesma facilidade com que se dá bomba’ (1995:34 apud VALLADARES, 2016, p.28).

Somado à este discurso higienista está o forte interesse do mercado imobiliário na insistente regulação controlada e ordenada do tecido urbano, além da ambição pelos terrenos ocupados por comunidades faveladas na zona sul da cidade. Surge o momento em que o Estado percebe que a ocupação ilegal de terrenos não pode mais ser ignorada e passa a querer eliminá-la, sob a ótica de tentativa de embelezamento da cidade. Diversos projetos de regulação para o espaço da favela passam a existir, como a proposta de substituição dos conjuntos favelados por prédios. A proposta foi desenvolvida por Mattos Pimenta⁶, chamando-se Programa de Casas Populares, e consistia na criação de um plano de prédios com 120 apartamentos cada um, de acordo com as práticas do mercado imobiliário e do princípio de higiene e conforto. Já no período da ditadura militar, segundo Marcelo Monteiro, o governo militar

⁶ João Augusto de Mattos Pimenta, ora apresentado como médico sanitário, ora tido como engenheiro e jornalista, foi um personagem importante do meio empresarial carioca no final dos anos 20. Nos anos 1926-1927 empreendeu junto à imprensa carioca e aos poderes públicos a primeira grande campanha contra a favela. Mattos Pimenta defendia a transformação da favela em problema e combina em seu discurso e a imagem da favela como lepra da estética.

criou um órgão chamado Coordenação da Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio (Chisam), que tinha como objetivo principal acabar com todas as favelas da cidade num prazo máximo de dez anos. De 1968 - 1975 cerca de 100 comunidades faveladas foram destruídas e mais de 150 mil pessoas removidas.

A visão da favela como um problema é colonial, reducionista e se arrasta no senso comum até os dias de hoje. A classe dominante abraçou o propósito de afastá-las de seu espaço de visão. Quando isso não mais foi possível, essas comunidades foram sendo transformadas para terem sua imagem fetichizada e entrarem na rota do turismo, sobretudo quando localizadas na zona sul. Mesmo mais de 100 anos depois de seu surgimento, ainda seguimos perpetuando o discurso de que a favela precisa ser descaracterizada para ser aceita. A preocupação é exclusivamente estética e em nada se relaciona com a melhoria de vida de seus habitantes. Ainda hoje a sociedade não consegue aceitar a presença da favela na cidade e cria artimanhas para que o espaço seja o mais próximo possível dos espaços formais da cidade, a fim de diminuir seu incômodo, criando a ilusão de uma cidade socialmente integrada e tratando a favela como produto.

As determinações acima descritas se tornaram explícitas quando, em 1992, ocorre na cidade do Rio de Janeiro a Conferência Internacional Earth Summit, conhecida como Eco-92. Neste evento, mais de 30 mil visitantes viriam à cidade, incluindo chefes de estado e jornalistas internacionais. Era a

oportunidade perfeita de inserir novamente o Rio de Janeiro como cidade turística e redesenhar a sua imagem na mídia internacional. Em 1991 o governo começa um processo de remoção da população de rua das áreas turísticas e coloca tanques de guerra e soldados camuflados nas favelas localizadas nestas áreas.

Ao contrário do que planejavam os agentes públicos, a presença desses elementos de “controle e proteção” nas favelas cariocas, montando uma cidade cenário, acabou chamando ainda mais a atenção para a reflexão sobre esses espaços. A imprensa acusou o governo por perceber a tentativa de maquiar a cidade e se interessou, então, em conhecer os bastidores dessas localidades. Está iniciada a possibilidade de tour nas favelas cariocas, começando pela favela da Rocinha. Nasce o que o mercado turístico vende como a oportunidade de visitar “o verdadeiro Rio de Janeiro”.

Entretanto, a ideia de usar a favela como potencial para turismo é anterior a este evento. Como relata FREIRE-MEDEIROS (2016), em 1959, Marcos Saladini, diretor de Turismo Certames da Prefeitura à época, sugere a pintura dos barracos com a intenção de melhorar o “aspecto estético e higiênico” e atrair mais visitantes à esses locais.

Segundo matéria publicada no Diário Carioca, em 3 de outubro de 1959, sob o título “Favela vai mostrar ‘miséria colorida’”, aos favelados caberia a limpeza dos barracos que, em seguida, seriam fotografados e, a partir dessas imagens, artistas contratados pela prefeitura definiriam as cores adequadas. Se “o problema da habitação miserável” era, como argumentava Saladini, “universal” e intransponível na sua totalidade, cabia ao poder

público “melhorar seu aspecto e até transformá-la numa atração turística”. (FREIRE-MEDEIROS, 2016)

A intenção de Saladini de maquiar a imagem das favelas com pintura e turismo fica ainda mais evidente em uma das entrevistas para o jornal O Cruzeiro, em 31 de outubro de 1959:

Todo o mundo sabe e deplora - as favelas são uma chaga social, uma vergonha, uma tragédia. Mas o diretor do Turismo não é culpado disso, nem tem autoridade para interferir no problema. Ele é unicamente uma espécie de maquilador da cidade... (O Cruzeiro, 31 Out. 1959 apud FREIRE-MEDEIROS, 2016)

Saladini recebeu muitas críticas após a demonstração de suas intenções quanto à transformação da imagem do território favelado e seu projeto não foi executado. Anos mais tarde, sob o contexto dos megaeventos na cidade, torna-se concreto o que antes era considerada uma extravagância. Com a intenção de modificação da paisagem em determinados pontos da cidade, a partir de 2010 o Rio passa por uma série de intervenções, entre as quais está a pintura das fachadas de algumas casas na favela da Rocinha e no Morro Santa Marta.

Segundo o Ministério do Planejamento, foram gastos 278,8 milhões⁷ de reais com as obras do PAC na Rocinha, que incluíram, entre outros proje-

⁷- OBRAS DO PAC NA ROCINHA, MANGUINHOS E NO COMPLEXO DO ALEMÃO FORAM SUPERFATURADAS, DIZ TCE. Extra, Rio de Janeiro, 24 jan., 2017. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/rio/obras-do-pac-na-rocinha-manguinhos-no-complexo-do-alemao-foram-superfaturadas-diz-tce-20819648.html>> Consultado em 9 de outubro de 2019.

tos, uma passarela projetada por Oscar Niemeyer e a construção de nove prédios com 144 apartamentos. Em 2010 a favela recebe o projeto Rocinha de Cara Nova, que tinha como intenção a pintura em cores vibrantes dos prédios recém construídos e de uma série de casas localizadas na entrada da Rocinha (Figura 4), na beira da Auto Estrada Lagoa-Barra, formando um corredor colorido que conduz o fluxo turístico.



Figura 4: Vista da favela da Rocinha na Auto Estrada Lagoa-Barra - 2011

Na mesma época o programa Tudo de Cor, iniciado em 2010, pretende pintar as fachadas do Morro Santa Marta em regime de mutirão. Até 2014 haviam sido pintadas 450 edificações. No final do ano de 2012 a prefeitura do Rio fecha um acordo com a empresa Tintas Coral que tem como objetivo continuar o projeto de pintura de todas as casas do Morro.



Figura 5: Imagem panorâmica do Morro Santa Marta, em 2014

Esta análise tem a intenção de comprovar o quanto essas intervenções projetuais no território favelado nada tiveram a ver com a melhoria na qualidade de vida de seus habitantes. A favela que só é colorida nas bordas limítrofes de seu território e os corredores turísticos implementados mais tem relação com a população da cidade formal, incomodada com a imagem da favela, do que com os próprios favelados. É possível perceber que a intenção de mascarar a favela na paisagem está presente desde o seu surgimento. A paisagem favelada incomoda.

É fundamental compreender que a favela vai além do território físico onde está contida. Reconhecer a relevância dos movimentos culturais que surgem em seu interior é uma forma de perpetuação desses espaços e de compreensão do território. A pintura das fachadas na favela representa sobretudo a intenção de tirar sua identidade, a necessidade de

transformação dos espaços favelados em bairros comuns para que haja uma integração com a cidade. É a tentativa de controle da paisagem e do corpo. Ora, se a favela existe e está contida na cidade, esta relação já não está estabelecida? Estas transformações impostas ratificam a intenção de separação e mantém o mito de oposição entre favela e cidade.



FIGURA 6

FUNK, APANHADO HISTÓRICO E SENTIDOS CRIMINALIZADORES

Quando tratamos de um movimento cultural como o funk, é imprescindível ressaltar sua relação com a favela. Nessa análise, procuraremos achar as conexões entre funk e favela para entender, inclusive, se território e movimento são criminalizados pelos menos motivos. Abordaremos neste tópico o processo histórico de seu surgimento e os pontos em comum com esse território, evidenciando a importância do funk na compreensão da cotidianidade do espaço favelado.

Como descreve FACINA (2009), a história do funk carioca tem origem na junção de tradições musicais afro descendentes brasileiras e estadunidenses. Tem início com a influência do funk americano, oriundo dos subúrbios, sendo o produto de uma revolução musical conhecida como Black Music, iniciada no final dos anos 1960. Com a evolução do Soul e de tantos outros movimentos surgidos com influência do movimento negro americano, é que o funk americano aparece. Anos mais tarde surge no sul da Flórida um novo desdobramento desse movimento, o Miami Base. O Miami Base não é reconhecido como funk afro-americano, na verdade, é compreendido como uma das diversas formas de hip hop. Estas músicas foram mixadas e sampleadas sobre as batidas de funk e faziam sucesso nas festas que aconteciam em praças públicas ou em edifícios americanos abandonados, como relata VIANNA

(1987). Em termos sonoros, o Miami Base, é o que mais se aproxima do funk que chega ao Brasil. Entretanto, o movimento funk como conhecemos hoje, é, na verdade, uma ressignificação dessas mencionadas influências afro-americanas, que transpassaram fronteiras, sendo rebatizadas e disseminadas na periferia carioca. O funk carioca nasce de uma tradição negra, manifestação da diáspora africana com a mistura e influência de diversos ritmos brasileiros, como o carnaval e o samba.

Segundo VIANNA (1987), os primeiros bailes realizados na cidade do Rio aconteceram na Zona Sul, no Canecão, no começo dos anos 1970. O Baile da Pesada, como a festa era conhecida, era realizado pelo Movimento Black Rio e reunia cerca de 5 mil pessoas, dançarinos das mais diversas regiões da cidade, que, influenciados por ritmos como o soul, hip hop e misturas com Miami Base, aproveitavam suas noites de domingo. As festas aconteceram no Canecão até o momento em que se iniciou o processo de elitização dessa casa, que se tornou palco nobre da MPB, não cabendo mais sua utilização para eventos que não eram considerados intelectuais, como era o caso

É com essa elitização que os DJs que comandavam os bailes no Canecão decidem migrar para os clubes do subúrbio. No subúrbio, os bailes aconteciam todos os finais de semana, variando de clubes e, em algumas ocasiões, de cidade. O hip hop, muito tocado nessas reuniões, mais tarde passa a ser reconhecido como funk, já com todas as influências dos ritmos brasileiros, bem diferente do funk america-

no.

Como relata LOPES (2010) o funk desperta o interesse da mídia da época, sobretudo pela grande concentração de pessoas que ocorria nas festas. Na década de 1980, esse novo movimento cultural é noticiado como voz da periferia e diversão dos subúrbios, veiculado unicamente nos cadernos de cultura e comportamento nos jornais impressos, como mostrado na notícia abaixo vinculada:



Figura 7: Um exemplo de como os jornais da época noticiavam os bailes funks. Notícia bailes que aconteciam em Madureira, Zona Norte do Rio.

É na década de 1990 que um importante elemento do funk entra em cena: O MC. Os MCs são os Mestres de Cerimônia, os responsáveis por letrar os ritmos mixados e tocados pelos DJs. O MC é um elemento importantíssimo do funk por ser a voz que entrega a narrativa. São os MCs de funk que denunciavam em suas letras o descaso do Estado nas periferias e favelas, que anunciam, quando os cadernos de jornais e a polícia passam a enxergar o funk como um movimento criminoso, que o funk é cultura, que evidenciam o preconceito ao funk como racial e territorial. É com o surgimento dos MCS que o funk passa a ser cantado em português. Inicialmente, as letras das músicas passam a ser adaptações das letras das músicas em inglês, buscando manter o efeito sonoro que estas canções traziam. Um exemplo disso, é o verso "Uh! Tererê!" que originalmente vem do refrão "Whoomp! There it is!"

Quando estes MCs começam a expressar em suas letras o cotidiano e a vivência nos espaços da favela, revelando os conflitos vividos com o Estado, o descaso público, as abordagens violentas, dão ao público funkeiro uma possibilidade de identificação. Os frequentadores do baile poderiam, em muitos casos, não entender o que estava sendo dito nas letras das músicas dançantes americanas, mas quando se inicia a intervenção letrada dos MCs, que eram, principalmente, moradores das favelas da cidade, a música tocada nas festas passa a ser uma possibili-

dade real de comunicação, se torna uma narrativa.

Na década de 1990 o funk se torna cada vez mais popular, sobretudo na camada periférica e favelada. Quando a imagem do funk é vinculada ao território da favela, o significado do que é ser funkeiro no Rio muda. É nesse momento que o movimento funk deixa de ocupar os cadernos de culturais dos jornais impressos e passa a ocupar nos noticiários o espaço relativo ao crime. Como descreve LOPES (2010), nessa época, quando ocorria qualquer tipo de crime nos arredores dos bailes, ainda que não dentro dos espaços da festa, a mídia associava o evento com o crime em suas manchetes. Os jornais passam a vincular a imagem dos funkeiros e favelados à imagem de jovens desequilibrados e desordeiros, como vemos nas notícias a seguir:

Nos bailes, violência explode a toda hora

O campo de batalha, a briga é imensa. Essa é a impressão que se tem num baile funk. Sempre em grupos numerosos, os rapazes não escondem a vontade de começar uma briga com os "inimigos" inimigos. Na quadra do Império Serrano, em Madureira, as hostilidades começam já no lado de fora, no acesso às colunas, onde seguranças realizam uma rigorosa revista em busca de armas ou objetos.

Apesar de rixas entre os grupos, no início do baile a tensão dos espaços no interior da quadra é feita de forma pacífica. Há dança, depois da meia-noite, as tensões voltam, que são então restringidas às provocações verbais, desambagem para as brigas, que se atenuam por toda a quadra, tornando difícil qualquer previsão do que irá ocorrer no restante da noite.

Na sexta-feira noturna, a quadra do Império Serrano registra a presença do seu líder, o cantor e compositor de 9 anos (Rafael Miranda), o cantor César Filho, responsável pela divulgação da campanha de PBT contra as drogas. Foi sua falcatrua o comportamento de alguns estudantes pelo juiz de menores Liberal Siqueira, proibindo a presença de menores de 18 anos.

— Esse baile é motivo de controvérsia. Mas tem que ter um limite. Se esse jovem, na maioria das vezes, sair daqui pensando no tipo de vocabulário — diz.

A organização de roupas e músicas é feita com um nível baixo. Os MCs produzem músicas, geralmente, em português — alguns até cobram —, mas os grupos favelados (apesar de falar inglês), além de parcerias de beats Nike, que às vezes sófram ou ficam apertados nos pés. O seu alto nível é sempre o clima que, de noite-noite não é de histeria, após esse horário está à beira disso.



À esquerda começa o baile; à direita, o baile em andamento, com a presença de jovens desequilibrados e desordeiros, como vemos nas notícias a seguir:

COMO ENTENDER O VOCABULÁRIO 'FUNK'

'Alemão' é inimigo; 'Saddam Hussein', briga

- | | | |
|---|--|--|
| Alemão — inimigo | uma zezinha | Zorra — zorra ou zorra |
| Julius — trator | Maluco — lugar onde | Sair no trem — sair dançando no fim de noite |
| Judoca — trator | Playboy — quem é da Zona Sul; classe média | Na social — ao comparecer do baile |
| Avilão — quem tem dinheiro | Esculacho — humilhar | Segurar a onda — ficar atento de tudo |
| Live entre os galeras rivais | Tubarão — polícia da polícia | Galera — grupo de jovens frequentadores dos bailes, grupo de mesma comunidade |
| Pala-sao — covarde | Cachorro solto — dar festa para o alto em resposta a discussão de outro indivíduo | Co de cauda |
| Bunda — oitras | Choque — bom acordo pelo grupo | Meter a mão — sacar uma arma |
| Verdinha — nota de dólar | Fusar mala — ir embora | Mela — assaltar |
| Choque — bom acordo pelo grupo | Prender a peça — roubar um cartão, coligir, meter um truco | Dulala — balcão sexual |
| Fusar mala — ir embora | Prender a peça — roubar um cartão, coligir, meter um truco | Praga — legião, local de origem |
| Prender a peça — roubar um cartão, coligir, meter um truco | Rapadizer — apertar a arma | |
| Dar um corte — namorar | Sangue bom — bom estado | |

Só 'avião' cruza territórios

Nas quadras, ele supre de cerveja as turmas rivais

Avião, no jargão dos frequentadores, é a pessoa encarregada de levar a carga de um baile ao outro, responsável pelo restabelecimento de uma boca de fumo de grande movimento ou pela venda de droga no vizinho.

Baile funk que se processa também tem avião, mas, nas quadras, sua missão é entregar com desarmadura entre as turmas rivais, como ajudante de palco, o que lhe rende um salário de R\$ 100 mil por mês. Ele é o que se pode chamar de avião de baile. Embora trabalhe em Campo Grande, nos fins de semana ele se dirige para a quadra do Império Serrano em companhia de outros 20 jovens, todos integrantes da "galera" de Carolina, onde mora com a mulher, grávida de seis meses.

As duas equipes nos bailes de funk fazem o trabalho de uma série de soldados para manter o equilíbrio em território inimigo. Os mais experientes se dispersam rapidamente.



Os bailes: "Ninguém importa de brincar e cerveja. Se não, dá problema"

AMANHÃ R., 13 anos, conta como faz 'arrastão' com sua gangue

Figura 8: O título da notícia jornalística exemplifica de que forma o funk e os funkeiros passam a ser retratados na mídia na década de 1990

8- Whoomp! There it is do grupo americano Tag Team, lançada em 1993.

O produto gerado por essa criminalização midiática é a segregação espacial desses sujeitos nos espaços públicos da zona sul, neste caso, a praia. Um exemplo disso foi uma solução dada pelo governador da época, Brizola, que sugeriu a construção de piscinões nos CIEPs em bairros do subúrbio para que os jovens periféricos não frequentassem mais as praias da zona sul da cidade¹⁰. Os enunciados das manchetes de jornal criam o mito da periculosidade que esses jovens causavam, privando-os do acesso à uma parte da cidade. O Estado, através da figura da Polícia Militar, passa arbitrariamente a prender pessoas consideradas suspeitas e a promover uma fiscalização nos ônibus que circulavam entre a zona sul e a zona norte.

Nesta fiscalização, conhecida como aparato antiarrastão, eram consideradas como suspeitas todas as pessoas “sem camisa, sem dinheiro, sem documento”, como descreve a notícia da Folha de São Paulo¹¹. Além dessa fiscalização, a prefeitura do Rio decide diminuir os ônibus que faziam o trajeto zona norte-zona sul, prejudicando assim, a circulação da população periférica. A mídia da época consegue estabelecer um contraponto entre os jovens da zona sul e os jovens do subúrbio, levando-os a crer que o território da praia, espaço público, estava sendo in-

10- FUNKEIROS AMEAÇAM “INVADIR” PRAIAS DO RIO. Folha de São Paulo, São Paulo, 24 out., 1992. Caderno Cotidiano.

11- POLÍCIA PRENDE 18 EM DIA TRANQUILO NO RIO. Folha de São Paulo, São Paulo, 26 out., 1992. Caderno Cotidiano.

vadido pelos suburbanos e obtendo o apoio da população dos bairros nobres, que era a favor da restrição ao acesso às praias cariocas. A partir do acontecimento dos arrastões, o funk passa a ser associado somente às práticas criminosas e de desordem na cidade.

Nos final dos anos 1990, o funk se torna moda entre as elites. É nesse período que o ritmo das favelas começa a ser consumido nas academias de ginástica, bares e boates frequentados pela classe média. Constrói-se a glamourização do funk. Com a conquista do coração dos moradores dos bairros nobres da cidade, observamos a mudança do discurso da mídia a respeito dos amantes do movimento: quando o funk é tocado nas favelas, é uma música perigosa e primitiva, quando este mesmo estilo alcança a zona sul da cidade, é considerado um movimento revelador da verdadeira alma carioca “uma nova MPB”. Mais uma vez, a análise desse discurso nos traz a percepção de que a criminalização do funk não está associada à preferência musical, mas sim, intrinsecamente ligada ao território e ao indivíduo. É possível captar, inclusive, que conforme os artistas de funk se tornam mais conhecidos e abraçados pelas classes mais altas, mais são afastados da imagem do funk popular, linguagem da periferia. Em alguns casos, passam a ser enquadrados como música pop, como acontece com os MC’s Claudinho e Bochecha, por exemplo.

Depois da aceitação do funk pela elite carioca, segue-se um momento de legitimação e reconhecimento desta prática musical como cultura. A

indústria do funk se fortalece, o número de bailes pela cidade aumenta, os artistas ganham mais espaço nos jornais e emissoras de TV. Ao mesmo tempo, o discurso criminalizador se mantém, trazendo um paradoxo em torno do movimento. É como se o funk passasse para o status de entretenimento, sendo aceito puramente pela conveniência de trazer o divertimento das festas na Zona Sul. Os bailes nas favelas, nas casas de show nas periferias, seguem perseguidos e associados à periculosidade. A narrativa construída do cotidiano favelado, fica em segundo plano em função do entretenimento que vem com o funk.

De toda a forma, esse período iniciado nos anos 2000, é importante pela visibilidade do funk. É importante também considerar que, além de forma de lazer e comunicação, o universo funk gera empregos. A importância da visibilidade do funk nesse período é, sobretudo, pela possibilidade de empregabilidade de sujeitos excluídos socialmente, favelados, de baixa renda, que veem a inserção no nicho cultural como forma de sustento de suas famílias. Como abordado no documentário de Denise Garcia (2005), o mercado do funk emprega desde DJ’s à seguranças. Segundo dados de uma pesquisa feita pela Fundação Getúlio Vargas (FGV), o funk chega a movimentar por mês o valor estimado de R\$ 10,607 milhões, significando 127,285 milhões de reais por ano¹².

12- FUNK CARIOCA MOVIMENTA MAIS DE R\$ 10 MI AO MES. Site Terra, 14 de dez., de 2008. <<http://musica.terra.com.br/interna/0,,O13391789-EI1267,00-Funk+carioca+movimenta+mais+de+R+mi+ao+mes.html>> Consultado em 21/11/2019.

Nos anos 2000 se inicia um processo que perdura até hoje: a criminalização dos MC’s e DJ’s sob a acusação de associação ao tráfico de drogas. As letras de funk retratam a realidade do cotidiano da favela e essa exposição incomoda justamente por denunciar a negligência do Estado no espaço favelado e por seus moradores. A criminalização, chegando à prisão, dos MC’s e DJ’s é mais uma tentativa de calar a voz dos excluídos.

Como exemplo recente, expomos o caso de Rennan Santos da Silva, mais conhecido como DJ Rennan da Penha, criador do Baile da Gaiola e um dos maiores divulgadores da batida 150 bpm (bati-mentos por minuto), atualmente a batida de funk mais ouvida no Brasil. O Baile da Gaiola acontece na favela da Vila Cruzeiro, no Complexo da Penha, e é o maior baile funk do Rio de Janeiro, tendo reunido 20 mil pessoas, em uma de suas edições¹³. DJ Rennan da Penha foi preso em abril de 2019 sob acusação de associação ao tráfico de drogas.

A prisão do Rennan fez a gente ficar bastante recuado, pensando: por que o governo está fazendo isso? O que a gente faz de mal com o funk? Mas também deixou a gente disposto, porque o funk vai continuar. Está todo mundo seguindo, funk não é crime, DJ não é criminoso, a gente é artista de rua. (MC Du Black. Entrevista. “Rennan da Penha: quem é o DJ carioca e por que seu nome é um dos mais citados após decisão do STF.” G1. 8 de Novembro, 2019.)

13- RENNAN DA PENHA: QUEM É O DJ CARIOCA E POR QUE SEU NOME É UM DOS MAIS CITADOS APÓS DECISÃO DO STF. G1, 8 nov., 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2019/11/08/rennan-da-penha-quem-e-o-dj-carioca-e-por-que-seu-nome-e-um-dos-mais-citados-apos-decisao-do-stf.ghtml>> Consultado em 10 de novembro de 2019

Justiça determina prisão de DJ Rennan da Penha e mais 10 envolvidos no 'Baile da Gaiola'

Rennan da Penha é acusado de associação ao tráfico de drogas. No processo, testemunha aponta Rennan como o "DJ dos bandidos".

Edição do dia 15/12/2010
15/12/2010 14h09 - Atualizado em 15/12/2010 14h12

Funkeiros são presos no Rio

Segundo a polícia, eles usavam a internet para divulgar funks que fazem apologia do tráfico de drogas e outros crimes.

BRASIL

Funkeiro do Rio é preso por apologia ao crime dentro de baile em MT

Policiais flagraram adolescentes consumindo álcool e droga no local

POLÍCIA

Quatro funkeiros são presos por apologia ao tráfico no Rio

15 DEZ 2010 13h08 atualizado às 13h12

FIGURA 11

ESTA

OCIDENTAL 01/07/17

Funkeiros são presos no Rio por apologia ao tráfico

Na contramão de toda a perseguição ao funk, entram os projetos de lei que tem a intenção de promover o reconhecimento desse movimento como cultura. Estes projetos não aparecem sem motivo. LOPES (2010) relata um dos episódios em que funkeiros juntaram suas vozes num dia de votação na ALERJ14 para pedir que o movimento fosse considerado patrimônio cultural. O funk só é considerado como um movimento cultural de caráter popular em 2009, cerca de 30 anos depois de seu surgimento, com um projeto de lei de autoria dos Deputados Marcelo Freixo (Psol) e Wagner Montes (PDT) – Lei 5.543/09. Em 2018 é aprovado um importante Projeto de Lei que incentiva a criação de uma série de ferramentas com intenção de difundir às práticas relacionadas ao movimento funk e incentivar a valorização de seus profissionais. O Projeto de Lei Nº 711/2018, de autoria dos vereadores Marielle Franco e Marcelo Siciliano, tem dentre suas atribuições:

- I – fomentar e incentivar a produção artística, de músicas, danças, livros, audiovisual, fotográfica, moda, entre outras, do movimento Funk Tradicional Carioca, para promover o desenvolvimento socioeconômico e territorial na cidade;
- II – promover e difundir a cultura Funk Tradicional, em veículos de comunicação institucionais da Prefeitura, para o fortalecimento deste movimento cultural, evitando com isso sua marginalização;
- III – disponibilizar aparelhos cultu-

rais e promover a ocupação de espaços públicos, a exemplo de lonas, arenas, teatros, praças, campos e ruas, para apresentações artísticas e integração comunitária, em torno deste movimento cultural;

IV – promover a articulação permanente entre produtores, artistas, representantes de galerias e demais participantes deste movimento cultural, para potencializar a cadeia produtiva e promover ações sustentáveis em rede;

V – promover a capacitação de agentes culturais do movimento Funk Tradicional Carioca para incentivo à produção de Projetos e eventos culturais do gênero em aparelhos culturais municipais e espaços públicos da cidade;

VI – criar um fórum permanente e integrado com as instituições do poder público e da sociedade civil para classificação e elaboração de diretrizes para atividades culturais relativas ao gênero Funk, preservando o caráter espontâneo deste movimento artístico-cultural e popular;

VII – reconhecer os ofícios de Mestres de Cerimônias - MC's, Disc Jockeys - DJ's e dançarinas e dançarinos, como elementos artísticos fundamentais para a prática cultural deste gênero musical;

VIII – preservar o Funk Tradicional através do incentivo à produção artística e cultural, à realização de pesquisas e seminários, e a promoção de espaços de memória e desenvolvimento,

físicos e virtuais, na cidade do Rio de Janeiro;

IX – mapear manifestações culturais do movimento Funk Tradicional com o objetivo de identificar suas principais características, ressaltando aspectos como territorialidade, espaços de produção, identidade e memória; promover a ocupação de espaços públicos, a exemplo de lonas, arenas, teatros, praças, campos e ruas, para apresentações artísticas e integração comunitária, em torno deste movimento cultural;

X – promover a transmissão de conhecimento entre as gerações do Funk Tradicional Carioca.

O processo de criminalização do funk muito se assemelha ao que acontece com a favela, pela compreensão da favela como território de origem do funk. A criminalização dos funkeiros e favelados vem de um processo que se inicia com uma demonização racial e de classe e se rebete no território. O que se pode perceber nessa abordagem histórica do funk, é que as autoridades governamentais em nenhum momento tentam dialogar com as pessoas que compõem o movimento. O fato de o governo preferir colocar o Exército nas ruas para cercar o acesso às praias ao invés de dialogar com os funkeiros quando ocorrem os arrastões, eviden-

cia o despreparo do Estado ao lidar com o que foge do controle, com a manifestação que vem do povo e, nesse momento, é mais conveniente considerar o funk como uma ameaça à ordem. É uma situação semelhante à que acontece na origem dos bailes do Rio, com a proibição das festas no Canecão. Uma manifestação cultural favelada, da diáspora africana, não pode jamais ocupar um espaço nobre na zona sul, “berço da mpb carioca”. Essa ideia perpassa o tempo. O funk em todo o seu processo, é colocado no patamar de subcultura pelo Estado, utilizado como exemplo de marginalidade e confusão, não como narrativa legítima.

QUE CORPO É ESSE?

Para que consigamos apreender o espaço favelado através do funk e que território os corpos nos revelam, precisamos, antes de tudo, assimilar que corpos são esses. O que disputam? Sob que óticas de dominação estão subjugados? Trataremos as questões do cotidiano, raciais e de gênero, procurando entender, inclusive, como as mulheres cada vez mais expressam as contradições territoriais da favela.

Como comenta LOPES (2010), toda representação “é atravessada por significados de raça e gênero.” Desta forma, buscaremos a compreensão de que forma esses significados, sendo identidades de disputa no território em que são expressas, podem ter seu discurso compreendido pela narrativa do funk e como essas identidades são expostas ainda que não estejam ditas na narrativa.

A IDENTIDADE CRIMINALIZADA

Como aborda HERSCHMANN (2005), o registro étnico não é o único marco identitário utilizado para compreensão do movimento abordado. Entretanto, é possível enxergar raízes do preconceito racial presente no discurso criminalizante da prática do funk e em torno do debate sobre favela, mesmo nos momentos em que aparece de forma mais velada. Consideramos, assim, importante a colocação, ainda que breve, deste recorte. Compreendendo, ainda, que pela complexidade e heterogeneidade que cercam o movimento do funk, produto de uma cultura popular e de massa, este não é o único ponto determinante para a construção do estigma que gira ao seu redor, há questões, por exemplo, que envolvem preconceito social, de classe, de gênero, território etc.

O primeiro ponto a ser destacado quando começamos a tentar compreender que indivíduos compõem o funk, entendendo por quem este movimento é majoritariamente formado, é a percepção de que este ele é fruto diáspora africana, de uma movimentação que surgiu nos EUA sobretudo como representação do orgulho negro. Esta condição superpõe o sentido da abordagem musical que se inicia nesta época. Quando consideramos o surgimento do funk americano, é preciso compreender que, além de um fenômeno musical, o funk sobretudo foi um movimento de exaltação às raízes negras. Como relata VIANNA (1987), “tudo pode ser funky: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma maneira de tocar música”.

FIGURA 12



De semelhante modo, inspirado pela Black Music, por volta de 1975 surge no Brasil o Movimento Black Rio. Numa entrevista exposta em O Baile Funk Carioca, dissertação escrita por Hermano Vianna na década de 1980, Dom Filó, fundador da equipe Soul Grand Mix, responsável pelos bailes da Black Rio, explica a intenção de fazer nestes bailes “uma espécie de introdução à cultura negra por fonte que o pessoal já conhece, como a música e os esportes.” E era assim que enquanto as pessoas dançavam, eram projetadas no espaço da festa imagens de documentários relativos à cultura negra, filmes com atores predominantemente negros, retratos de atores e esportistas negros nacionais e internacionais.

Foi o período dos cabelos afro, dos sapatos conhecidos como pisantes (solas altas e multicoloridas), das calças de boca estreita, das danças à la James Brown, tudo mais ou menos vinculado à expressão “Black is Beautiful”. Aliás, James Brown era o artista mais tocado nos bailes. Suas músicas, principalmente Sex Machine, Soul Power, Get on The Good Foot, lotavam as pistas de dança. (VIANNA, 1987, p. 56)

Existia um modelo de identificação visual dos frequentadores do baile, que modificaram sua forma de se vestir a partir das referências imagéticas que recebiam.

É claro que dançar soul e usar roupas, penteados e cumprimentos próprios não resolve, por si, o problema básico de ninguém. Mas pode proporcionar a necessária emulação – a partir da recriação da identidade negra perdida com a Diáspora Africana e subsequente massacre escravistas e racistas – para que se unam e, juntos, superem suas dificuldades. (Jornal de Música, No 33, agosto de 1977:16

apud, VIANNA, 1987, p.58)

Como escreve LOPES (2010), o funk se estabelece no país num momento em que a imagem de democracia racial e social construída no Brasil, a partir do discurso da miscigenação, começa a ser substituída pelo entendimento de um retrato de nação desigual permeada por conflitos. O racismo inconfessado rodeia a imagem do funkeiro por se escorar no mito da igualdade racial presente no discurso político anterior ao surgimento do movimento no país. A discriminação racial é omitida pelo preconceito da origem territorial dos indivíduos que compõem o mundo funk, as favelas. Entretanto, alguns fatores nos fazem perceber que o racismo é um ponto fundamental para a demonização e exclusão destes indivíduos.

Este preconceito racial fica bem evidente quando se iniciam nas praias do Rio os arrastões, em outubro de 1992. Os funkeiros são colocados em uma contraposição com os jovens manifestantes da época, os caras-pintadas. Alguns trechos do que dizem os jornais da época a seguir:

Eles não tem as caras pintadas pelas cores da bandeira brasileira e muito menos são motivo de orgulho, como foram os jovens que ressuscitaram o movimento estudantil na luta pelo impeachment do Presidente Collor. Sem tinturas no rosto, os caras-pintadas da periferia levaram à Zona Sul, no domingo passado, a batalha de uma das guerras que enfrentam desde que nasceram – a disputa entre comunidades. Com isso, tornaram-se motivo de vergonha, diretamente associados ao terror da praia: os arrastões que disseminam o pânico. Esse exército que lotou as praias – do Leme à Barra da Tijuca -, de acordo com seus grupos, é formado basicamente por 2 milhões de frequentadores

de bailes funk – um ritmo, movimento ou força. (Jornal Do Brasil – 25/10/1992)¹⁴.

AS MULHERES E O MACHISMO NO FUNK

Um outro ponto muito importante para considerarmos na busca de conhecer as importantes questões relativas ao indivíduo a serem levantadas quando estudamos o mundo funk, é a abordagem de gênero. É impossível identificarmos de uma mesma maneira o envolvimento, participação e o discurso de homens e mulheres participantes do funk. Nos próximos capítulos utilizaremos o corpo feminino como território, instrumento de compreensão e narrativa feminina no funk, mas antes disso, procuraremos expor de que forma as mulheres se inserem nesse nicho.

Como escreve HERSCHMANN (2005), em um primeiro momento, o ambiente dos bailes funks é predominantemente masculino, com divisão dos papéis de gênero muito evidente, demonstrando uma assimetria. O estrelato nesse início é masculino, pois são os homens que ocupam os papéis em destaque, de MC’s e DJ’s, sendo deixado para as mulheres a ocupação de patamares coadjuvantes que lhes causavam certa posição de subserviência. As mulheres apenas se inserem em peso nos estágios principais nos meados dos anos 2000, com exceção das MC’s Dandara e Cacau, que são as únicas MC’s

¹⁴ MOVIMENTO FUNK LEVA DESESPERANÇA. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1992. Caderno Cotidiano.

que tem projeção nos anos 1990.

Mesmo depois de ocuparem as posições com maior visibilidade, comenta LOPES (2010) na maioria dos casos, essas mulheres têm suas carreiras comandadas por homens, “assim, muitos funks famosos encenados por mulheres, no fim, são performances nas quais os homens têm um grande poder de decisão sobre a sua forma/conteúdo.” É a partir deste fator que LOPES (2010) questiona até que ponto esse aparecimento das mulheres no funk no início dos anos 2000 e a mudança da temática na narrativa do funk para um discurso mais sensual, do “funk-putaria”, poderia ser considerada uma ferramenta de “um novo tipo de feminismo” no funk. Até que ponto as mulheres foram usadas, na verdade, como ferramenta por um mercado fonográfico, que decidia que discurso seria propagado a partir de um interesse lucrativo? Podemos observar essa exigência do mercado em uma entrevista que MC Dandara dá para Adriana Lopes, descrita em sua tese “Funk-se quem quiser” no batidão negro da cidade carioca.

Adriana – Então, Dandara, me fala o que você acha assim da imagem das mulheres no funk?

Dandara – (risos) depende. O que você quer ouvir? Quer saber o que tá na moda pra essas jornalistas? Adriana – O que tá na moda?

Dandara – Putisse, ora, putisse! O funk virou uma grande putisse! Se você quiser eu falo putisse, porque é isso que tá na moda, tá me dando espaço nos jornais e as jornalistas gostam de ouvir. (LOPES, 2005, p.140)

Em contrapartida, apesar dessa pressão do mercado sobre o conteúdo das letras das músicas, pela apreensão dos diálogos expostos no documentário *SOU FEIA, MAS TO NA MODA* (2005) dirigido por Denise Garcia, em que as mulheres moradoras de favela e frequentadoras de baile funk dão sua opinião sobre o “funk putaria” cantado pelas MC’s nos anos 2000, é possível perceber que, para elas, o discurso feminino no funk chega em forma de empoderamento.

Foi importante pros homens e pras mulheres também, né? Porque, por exemplo, hoje o cara chega e fala “Vamo ali”. As mulheres, antigamente, antes de surgir o funk, iam na boa, aceitavam, iam pro prédio. Agora, surgindo o funk, não. Principalmente depois da música da Tati (Quebra Barraco), que tá dizendo muita coisa, alertando as mulheres. (RAQUEL, Documentário sou feia mas to na moda, 11:15)

O funk, quando fala essas coisas bem depravadas, é o que tá acontecendo mesmo. É isso aí mesmo. E, não só os homens, mas as mulheres também gostam. (DENISE, Documentário sou feia mas to na moda, 13:27)

Na segunda década dos anos 2000 uma nova vertente do funk feminino entra em cena. É possível perceber na enunciação das letras de músicas, que a narrativa nesse momento é um pouco diferente da presente no início dos anos 2000. Nesse segundo momento, não se percebe mais nos funks femininos uma lógica de dominação masculina, ou uma disputa entre mulheres como era muito comum observar nas músicas que denominavam as mulheres como “amante” e “fiel”, que perpetuavam um padrão de disputa feminina, mantendo uma assimetria en-



Presenciei tudo isso dentro da minha família
Mulher com olho roxo, espancada todo dia
Eu tinha uns cinco anos, mas já entendia
Que mulher apanha se não fizer comida
Mulher oprimida, sem voz, obediente
Quando eu crescer, eu vou ser diferente
Eu cresci
Prazer, Carol bandida
Represento as mulheres, 100% feminista

100% FEMINISTA — MC CAROL FEAT KAROL KONKA

Tava tirando umas férias, curtindo a vida, outros horizonte
Agora eu tô de volta, continuo pagando hotel pros homens
Quem disse que mulher não tem?
Quem disse que mulher não pode?
Mas é claro que pode

TATI QUEBRA BARRACO & IASMIN TURBININHA

Meu namorado é mó otário
Ele lava minhas calcinha
Se ele fica cheio de marra
Eu mando ele pra cozinha
Se tu não tá gostando
Então dorme no portão
Porque eu vou pro baile
Vou pra minha curtição

MEU NAMORADO É MÓ OTÁRIO — MC CAROL

ARTISTA REVELADOR¹⁵



FIGURA 14

Abordaremos a importância do corpo, instrumentalizado pelo funk, na compreensão do espaço favelado e suas dinâmicas. O funk como resultado da reprodução do espaço, o afetamento das dinâmicas urbanas, considerando o corpo como dimensão espacial. De que forma o movimento funk escancara que o corpo favelado também é espaço? Debateremos como o corpo favelado se torna espaço de liberdade, se esquivando sobre as lógicas reguladoras que se aplicam no território. O funk-corpo como marca expressiva do espaço da favela, demonstrando esse território como espaço de disputa, lugar de dominação.

¹⁵ Conceito abordado por Paola Jacques em seu livro *Estética da ginga*. “Não consideramos as favelas arte, mas reserva de arte, potencial artístico que somente o artista pode tornar visível. por intermédio do artista revelador é possível, então, evocar uma estética da arquitetura vernácula, no nosso caso, uma estética das favelas.” (JACQUES, 2003, p. 12)

O QUE O FUNK DENUNCIA?

Como primeiro recorte, utilizaremos a construção da narrativa do funk dos anos 90. Ao observar o tratamento da mídia no processo da popularização do consumo do funk na cidade, como já abordado anteriormente, é possível perceber a diferença na conotação do discurso quando esse movimento é exclusivamente favelado, negro e popular e de quando o funk começa a ser consumido pela classe média, moradora dos bairros nobres.

Como escreve LOPES (2010), a diferença está em quem tem a chance de contar sua vivência nos veículos midiáticos. Conforme o funk vai se entrelaçando ao território da favela e passa a aparecer ao lado dos casos criminais nos cadernos de jornais, os que produzem o funk, dançarinos, MC's e Dj's vão perdendo sua voz nesses veículos. Quem passa a falar por esse grupo na mídia televisiva e nos jornais impressos são as autoridades policiais, que sempre tendem em seu parecer que o funk é um problema de segurança pública e precisa ser eliminado. Ao

contrário do que acontece quando o movimento conquista o coração das elites. A estes, é dado o direito de fala nas entrevistas, de expressar o que pensam e sentem com relação ao funk. Para estes, o funk pode ser considerado como forma de entretenimento.

Essa diferença demonstra não só o tratamento impositivo do Estado com relação à favela, entendendo que o funk está ligado a esse território e narra sua vivência, ao proibir qualquer manifestação cultural legítima que surja através de seu espaço, mas além disso, não dá abertura para que os indivíduos favelados tenham voz e expressem suas verdades.

É aí que o funk entra como importante elemento de narrativa. É na análise dos discursos deste importante movimento que podemos entender e enxergar a cotidianidade nos espaços favelados e de seus habitantes. O funk traz a possibilidade de que os excluídos, vistos como marginais, que recebem como tratamento do Estado apenas a violência e negação do direito de existir, consigam escancorar sua realidade.

GENERALIZAÇÃO

Uma das questões observadas no tratamento do território favelado por profissionais das áreas que tem a chance de abordar esse espaço, como geógrafos, arquitetos, urbanistas, é a generalização. As representações das favelas são extremamente generalizadas e sem identidade. É como se, ao conhecermos uma favela, pudéssemos aplicar em todas as outras a mesma lógica. O funk trouxe endereço aos bailes, levantando questões muito específicas sobre as favelas, que são espaços vivos, múltiplos e mutáveis. O funk é uma representação de identidade.

Esta forma de generalizar o espaço favelado é observada desde o surgimento da favela no Rio de Janeiro. Como demonstrado no primeiro capítulo deste trabalho, as favelas eram consideradas espaços de propagação de doenças, local de moradia de delinquentes, marginais, responsáveis pelas mazelas da cidade, ainda que os propagadores desse discurso nunca tivessem tido contato, de fato, com os territórios favelados. De forma geral, essa manifestação foi fomentadora de um pensamento coletivo sobre as favelas e seus habitantes.

A forma de generalizar esse espaço também é percebida quando, anos mais tarde, com o início de um mercado turístico sobre o território, é possível verificar que nos suvenires e nos quadros pintados as representações das favelas não são reais. No artigo “As viagens da favela e a vida social dos suvenires” (2016), Freire-Medeiros e Menezes relatam um

pouco de uma experiência da generalização da favela através desses elementos de representação de sua iconografia. Freire-Medeiros e Menezes analisam como as imagens produzidas por moradores para as lembrancinhas vendidas aos turistas são vazias de uma representação real do território e de seus habitantes.

É interessante notar que [...] na maior parte das telas, camisas, canecas e imãs vendidos como souvenir no Santa Marta, a favela é quase sempre representada como um conjunto de casas, sem que os moradores estejam presentes. E, quando há algum elemento humano, raramente trata-se de um morador comum em atividades cotidianas. As personagens que habitam as telas são baianas, capoeiristas, músicos, sambistas etc. (FREIRE-MEDEIROS e MENEZES, 2016).

Observando as imagens vendidas para os turistas, é possível perceber que a representação da favela, ainda que os produtos sejam vendidos como imagens representativas das próprias favelas em que são feitas as visitas, pode ser utilizada como representação de qualquer favela em qualquer lugar do mundo. Em poucos casos é possível observar algum símbolo que referencie de fato quais favelas foram usadas como elementos de representação para a imagem no souvenir.



Figura 15

Em contrapartida, o funk vem contra o processo da generalização. Um fenômeno muito comum nos anos 90, como relata LOPES (2010) são as músicas que levam em seus títulos os nomes das favelas cariocas e descrevem a cotidianidade desses lugares, inserindo, assim, cada favela especificamente no mapa carioca e expondo a real vivência em cada um desses locais. Ao criar a imagem do cotidiano na favela, o MC desconstrói a ideia de que na favela todo o movimento do dia-a-dia é ligado ao tráfico e à criminalidade, como tanto insistem em descrever os veículos midiáticos. Alguns exemplos a seguir:

Vai, vai, vai, vem, vem, vem
 Quem dança no Vidigal, dança na Roça também
 O Vidigal é um morro de valor
 É uma favela que o Papa batizou
 Comunidade humilde, é um morro muito shock
 É lá que mora o MC Mascote
 [...]
 Se liga amigos, não me leve a mal
 Agora eu vou falar as áreas do Vidigal
 Subindo a Escola vai parar no Barracão
 Subindo sempre tem, você pára no Cantão
 Passa rua Três, rua Nova, Drelhão
 Logo mais em cima tem a Associação
 Tem que continuar subindo no sapatinho
 Se de repente lombar, você corta o caminho

(VIDIGAL E ROCINHA — MC GALO)

Estas e outras letras de funk produzidas na década de 1990 demonstram as relações humanas com o território, a observação dos espaços das favelas através de seus participantes e retratam cenas do dia-a-dia. A intenção com esta análise, não é, conforme menciona LEFEBVRE (1991), a de transformar o espaço em uma mensagem, mas a de utilizar a mensagem dos próprios indivíduos que compõem esse espaço na sua compreensão e, desta forma, considerar um elemento fundamental e geralmente ausente nas apreensões territoriais: o homem. Os discursos dessa particular narrativa, que revela o que está em jogo, o que é relevante na experiência urbana favelada por seus moradores, são a comprovação da interação entre os sujeitos com seu espaço e seus arredores LEFEBVRE (1991).

PROIBIDÃO

Ainda como representação do cotidiano favelado na narrativa do funk, entram em cena os proibições. Essa categoria do funk surge também na década de 1990 e “são músicas que não podem ser divulgadas em CD, tampouco em espaços públicos, pois são consideradas apologia ao crime e ao criminoso, mais especificamente, apologia ao tráfico de drogas e ao traficante” LOPES (2010). Os proibições descrevem a violência policial, a omissão do Estado nas responsabilidades sobre este território, as invasões violentas das forças armadas do governo, o tráfico de drogas e o crime existente.

O funk proibidão é uma das expressões mais

genuínas sobre a violência do Estado na favela, descrevendo situações ou ainda como ela se dá de forma explícita e crua, sem mediações. No lugar de combater as causas de todas as questões que envolvem o crime no espaço da favela, o governo escolhe criminalizar o sujeito que expõe essa realidade vivida. Não é à toa que, como mencionado no capítulo anterior, diversos MC's do funk são presos por apologia e associação ao tráfico de drogas.

Um exemplo da intenção do Estado são os diversos projetos de lei que fazem a associação direta da prática do funk ao tráfico. Entre estes, o PL n.5194/2019 do Deputado Federal Charles Evangelista - PSL. O projeto prevê a penalização e punição pelo Poder Judiciário dos autores e cantores de “qualquer estilo musical que contenham expressões pejorativas ou ofensivas”, dentre essas expressões estão as que fazem referência ao uso e ao tráfico de drogas e armas e ao ódio à polícia e ao Estado.

O texto do projeto de lei do Deputado do PSL vai de frente aos direitos e garantias fundamentais previstos na Constituição Federal de 1988, indo contra o artigo 5º que garante o direito de “manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato” (inc. IV) e “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” (inc. IX).

Com cinturão de granada e a Glock com alongamento
o tal do R-10 com rajadão de 200
Adesivo, equipamento, tudo personalizado,
vivendo no varejo e morrendo no atacado.
E o crime tá aí, seduzindo a menorzada
vi vários cair, e se levantar do nada.
do túnel pra cá, geral sabe o que acontece
a paz vira negócio aonde a guerra prevalece.

RIME TÁ AÍ — MC MENOR DO CHAPA E MC ORELHA

Vem um de AR-15 e outro de 12 na mão
Vem mais um de pistola e outro com 2-olhão
Um vai de URU na frente, escoltando o camburão
Tem mais dois na retaguarda, mas tã de Glock na mão
Amigos que eu não esqueço, nem deixo pra depois
Lá vem dois irmãozinhos de 762
Dando tiro pro alto só pra fazer teste
De INA-Ingratek, Pisto-UZI ou de Winchester
A vizinhança dessa massa já diz que não aguenta
Nas entradas da favela já tem .50
E se tu toma um pá, será que você grita
Seja de .50 ou então de .30

P DAS ARMAS — CIDINHO E DOCA

No Rap das Armas, os MC's Cidinho e Doca descrevem o que acontece no momento da invasão da favela pela polícia. Como dá a pista o nome da música, a narrativa expõe a numerosa variedade de armas usadas tanto pela polícia quanto pelos que resistem à invasão. Como ressalta LOPES (2010) a narrativa não pode ser descolada do contexto social e do território a que esta fala está atrelada. Proibir o discurso é apagar o real sentido de sua intenção. “A proibição da própria palavra – como se essa fosse a própria violência – serve não só para estigmatizar, como também é uma estratégia de dissimulação ou de silenciamento público sobre outras causas geradoras de violência, como a pobreza e o racismo.” LOPES (2010), p.127-128.

A FAVELA E O MOVIMENTO DE REFORMA URBANA A PARTIR DOS ANOS 1990

Como tratamos da favela e das condições de modificações do território, faremos nesse momento uma rápida abordagem dos principais eventos que se propuseram a remodelar esse espaço, tanto com a intenção de urbanização, quanto com a promessa de segurança, mas sempre com o propósito de integração da favela com a cidade dita formal.

Em 1994 iniciou-se nas favelas cariocas o primeiro dos projetos de grande urbanização, conhecido como Favela-Bairro, criado pelo Arquiteto e Urbanista Luíz Paulo Conde¹⁵. Em suas duas pri-

meiras fases, (1994-2000 e 2000-2008), o programa foi implementado em 155¹⁶ favelas, coordenado pela Secretaria Municipal de Habitação e financiado pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID). Recentemente, depois de sua eleição, o prefeito Marcelo Crivella mencionou retomar o programa, iniciando, assim, sua terceira fase, mas a promessa ainda não virou realidade.

¹⁵ Luíz Paulo Conde foi arquiteto, prefeito (1997-2001) e vice-governador (2003-2007) do Rio de Janeiro.

¹⁶ UM BILHÃO EM 25 ANOS: SEMINÁRIO DISCUTE LEGADO DO FAVELA-BAIRRO. O GLOBO, Rio de Janeiro, 5 de maio, 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/um-bilhao-em-25-anos-seminario-discute-legado-do-favela-bairro-23648905>> Consultado em 26 de novembro de 2019.

Mapa de Intervenções do Programa Favela-Bairro



- | | | | | | | | | |
|---|--|--|---|---|--|---|--|--|
| 1 Anália - Andaraí | 19 Cerro-Corú - Cosme Velho | 37 Guarapiranga - Cosme Velho | 55 Morro da Iguaçu - Cascadura | 73 Morro do Sotongo - Madureira | 91 Parque Carlos Chagas - Mangueiras | 109 Pau da Bandeira - Vila Isabel | 127 Vila Cândido - Cosme Velho | 145 Vila São Jorge - Cosmas |
| 2 Avenida Lima - Rio Comprido | 20 Chacara Del Castillo - Del Castillo | 38 Jacaré - Santaema | 56 Morro da Liberdade - Tijuca | 74 Morro do Urubú - Pílitas | 92 Parque Erelita de Sá - Benfica | 110 Paredão Provisório - Copacabana | 128 Vila Camamu - Tomás Coelho | 146 Vila Campanha - Madureira |
| 3 Bairro Agulhas Negras - Campo Grande | 21 CHPZ - Mangueiras | 39 Jaraguá - Andaraí | 57 Morro da Matiz - Engenheiro Novo | 75 Morro das Cabritas - Copacabana | 93 Parque Horácio Cardoso Franco - Benfica | 111 Roberto Moreno - Paqueta | 129 Vila Cariati - Bangu | 147 Chico Mendes (Chappaló) - Costa Barros |
| 4 Bairro do Pedreira - Pavuna | 22 Comandador Peito - Campinho | 40 Jardim Moragaba - Campo Grande | 58 Morro da Providência - Santo Cristo | 76 Morro das Macacas - Vila Isabel | 94 Parque Jardim Beira Mar - Parada de Lucas | 112 Roda - Rio Comprido | 130 Vila Clemente Ferreira - Caju | |
| 5 Bairro N. Senhora das Graças - Ilha do Governador | 23 C. Rai. Fernando Castilho - Engenheiro de Dantas | 41 Ladeira dos Funcionários - Caju | 59 Morro do Andaraí - Andaraí | 77 Morro das Mineiras - Tomás Coelho | 95 Parque JK - Vila Isabel | 113 Rua Frei Gaspar ZF9/Morro da Paz - Penha Circular | 131 Parque Unidos - Pavuna | |
| 6 Bairro Nova Alameda - Bangu | 24 Coréia ou Vila Condida - Senador Camargo | 42 Magna Matéria - Ilha do Governador | 60 Morada de Pedra - Mangueiras | 78 Morro das Pinheiras - Santa Teresa | 96 Parque João Cavaliari - Mangueiras | 114 Selvaquara - Tijuca | 132 Vila do Caju - Cosmas | |
| 7 Bairro Proletário do Diáque - Vigário Geral | 25 Cosme e Damiano - Realengo | 43 Mangueira - Mangueira | 61 Morro do Cantagalo - Ipanema | 79 Morro das Telégrafos - Mangueira | 97 Parque João Paulo II - Grajaú | 115 Santa Maria - Jacarepaguá | 133 Vila Esperança - Acaí | |
| 8 Barão São José Operário - Jacarepaguá | 26 Divinópolis - Paqueta | 44 Mata Machado - Alto do Boa Vista | 62 Morro do Caracol - Penha | 80 Morro N. Senhora da Guia - Lins de Vasconcelos | 98 Parque Nova Jerusalém - Pavuna | 116 Santa Tereza - Lins de Vasconcelos | 134 Vila Eugênia ou Muquico - Marechal Hermes | |
| 9 Bela Vista da Pádua - Ilha do Governador | 27 Dote de Mãe - Jacaré | 45 Matilândia - Rio Comprido | 63 Morro da Chacrinha - Tijuca | 81 Morro Santa Rodrigues - Rio Comprido | 99 Parque Oswald Cruz - Mangueiras | 117 São Carlos - Rio Comprido | 135 Vila Joazeiro ou Barbante - Ilha do Governador | |
| 10 Bispo - Rio Comprido | 28 Quinto do Caju - Caju | 46 Moisés Santana - Tijuca | 64 Morro do Cruz - Vila Isabel | 82 Morro São João - Engenheiro Novo | 100 Parque Proletário Aguiar de Castro - Inhaúma | 118 Serrinha - Madureira | 136 Vila João Lopes - Realengo | |
| 11 Bordo do Mato - Grajaú | 29 Faz Quem Quer - Rocha Miranda | 47 Morro da Bacia - Engenheiro Novo | 65 Morro do Dendê - Ilha do Governador | 83 Morro São Sebastião - Realengo | 101 Parque Proletário de Vigário Geral - Vigário Geral | 119 Setor Chale - Mangueira | 137 Vila Mangueiral - Campo Grande | |
| 12 Borel - Tijuca | 30 Fazenda Botafogo / Margem da Linha - Costa Barros | 48 Morro da Cachoeira Grande - Lins de Vasconcelos | 66 Morro do Encontro - Engenheiro Novo | 84 Morro União - Coelho Neto | 102 Parque Proletário do Gratião - Penha | 120 Sumaré - Rio Comprido | 138 Vila Primavera - Cavalcanti | |
| 13 Burca Quebra - Andaraí | 31 Fazenda Mato Alto - Jacarepaguá | 49 Morro da Casa D'Água - Penha Circular | 67 Morro da Encantadilha - Santa Teresa | 85 Nova Dinastia - Grajaú | 103 Parque Royal - Ilha do Governador | 121 Ta Cantos - Parada de Lucas | 139 Vila Roca de Inipi - Acaí | |
| 14 Burli-Congonhas - Madureira | 32 Floresta do Barro do Tijico - Nonhanga | 50 Morro da Casa Branca - Tijuca | 68 Morro do Fubá - Cascadura | 86 Pantanal - Rio Comprido | 104 Parque São Sebastião - Caju | 122 Três Pontas - Santa Cruz | 140 Vila Santa Amara - Catete | |
| 15 Cochoalmeia - Lins de Vasconcelos | 33 Franço Junior - Tijuca | 51 Morro da Coroa - Santa Teresa | 69 Morro do Juramento - Vicente de Carvalho | 87 Parque Acaí - Acaí | 105 Parque Silva Vello - Tomás Coelho | 123 Turial - São Cristóvão | 141 Vila São Jorge - Campo Grande | |
| 16 Caminho do João - Pavuna | 34 Frederico Taubner - Realengo | 52 Morro da Cruz - Lins de Vasconcelos | 70 Morro do Quatro - Saracotó | 88 Parque Alegria - Caju | 106 Parque Unidos de Dal Castillo - Inhaúma | 124 Valdejal - Valdejal | 142 Vila Sapê - Jacarepaguá | |
| 17 Caminho do Lúcio - Bangu | 35 Grata - Madureira | 53 Morro do Fô - Penha Circular | 71 Morro do Sapê - Via Lobo | 89 Parque Boa Esperança - Caju | 107 Parque Vila Isabel - Vila Isabel | 125 Vila Amizade - Tomás Coelho | 143 Vila Turismo - Mangueiras | |
| 18 Catumbi - Rio Comprido | 36 Guaratuba - Ilha do Governador | 54 Morro do Fomigo - Tijuca | 72 Morro do Sereno - Penha Circular | 90 Parque Condalária - Mangueira | 108 Parque Vitória - Caju | 126 Vila Anard - Benfica | 144 Vila União - Benfica | |

Figura 16

De acordo com a página do Programa, “Integrar a favela à cidade é a principal meta do Programa Favela-Bairro, da Prefeitura do Rio.”¹⁷ E, de fato, esse foi um dos maiores desafios do programa. Desde o surgimento das primeiras favelas na cidade, as políticas sobre esses espaços foram intencionadas à eliminação, como abordado no primeiro capítulo deste trabalho. O Favela-Bairro teve como intenção a urbanização das favelas cariocas, focando em políticas integrantes e seguindo uma lógica de debates iniciados nos anos 60 sobre o direito de acesso à moradia da população de baixa renda.

Entretanto, ainda que consideremos os bons resultados do programa, que levou serviços públicos de infraestrutura e uma série de programas sociais para dezenas de favelas cariocas, a estratégia da transformação desses espaços em bairros não segue a lógica do discurso higienista presente no início do século XX? Como considerar uma transformação tipológica da favela, tratando-a como bairro, se a dinâmica desse espaço e seus enfrentamentos nos contextos de segurança pública, direito à cidade e marginalização são questões absolutamente diferentes para a favela/o favelado e os lugares da cidade que se enquadram na configuração formal de bairro? Mais uma vez, o discurso sobrepõe a realidade de que a integração da favela com a cidade sempre ocorreu por meio de seus habitantes e suas vivências e exclui o olhar significativo que, além de urbani-

zação, os moradores da favela precisam ser vistos como cidadãos, precisam estar integrados de forma não subordinada.

As comunidades devem integrar sem favor as grandes linhas das políticas públicas, para a dissolução definitiva das malhas infames da desigualdade. Favela não é bairro, no sentido de um enclave anômalo, a que se destina uma república trôpega, cheia de lacunas, com sua quase escola, quase saúde, quase direitos humanos. Tudo pela metade, vergonhosamente esboçado. Precisamos da dialética de Paulo Freire para o concerto urbano, com todos os seus instrumentos legais. (LUCCHESI, 2014)

O programa foi encerrado por uma série de problemas que envolveram sua implementação. Materiais de baixa qualidade, estimativa irreal da quantidade de pessoas que deveriam ser beneficiadas, fazendo com que os serviços ofertados fossem incompatíveis com a demanda, além das modificações do projeto pré-estabelecido durante a aplicação no território. Nesse sentido, chamamos a atenção mais uma vez para o tratamento genérico sobre a favela.

Anos mais tarde, apresenta-se uma extensão do Programa de 1994, agora com o nome de Morar Carioca. Lançado em 2010 e considerado pela prefeitura como o maior programa de urbanização de favelas do país¹⁸, o Morar Carioca surge com a promessa de urbanizar todas as favelas da cidade do Rio de Janeiro em 10 anos. O programa, defendido pelo então prefeito Eduardo Paes, foi divulgado como o

¹⁷ <http://www0.rio.rj.gov.br/habitacao/favela_bairro.htm>

¹⁸ <<http://www.rio.rj.gov.br/web/smhc/conheca-o-programa>>

principal legado das Olimpíadas de 2016. Durante o período de estruturação projetual, participaram do processo diversos escritórios de arquitetura e ONGs, que construíram juntos um grande projeto de intervenção nos espaços favelados.

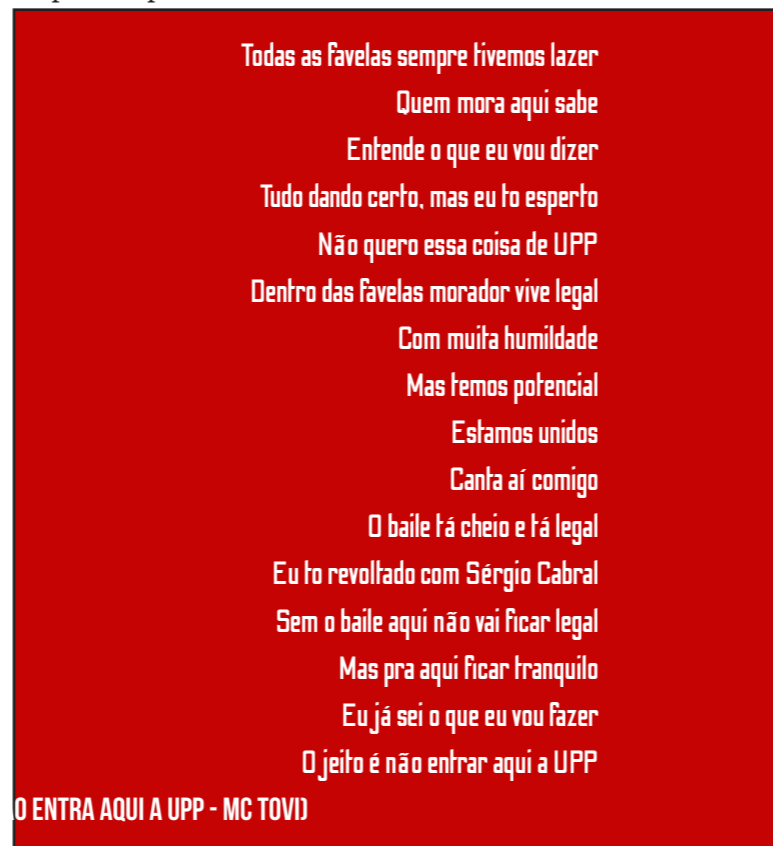
No ano de 2013, somente 3 anos depois de seu lançamento, a prefeitura do Rio rompe com o iBase¹⁹, principal ONG envolvida no processo de estruturação do programa, e passa a executar as transformações nas favelas segundo seus próprios interesses, desconsiderando, efetivamente, o planejamento anteriormente estruturado. Sob o argumento de falta de verba, o programa foi descontinuado.

Integrado ao Morar Carioca, a prefeitura implementa o programa das Unidades de Polícia Pacificadoras. As UPPs são a “pacificação armada” das favelas, são o “projeto de segurança pública com supressão de garantias constitucionais — as chamadas cláusulas pétreas — sob a tutela da autoridade policial.” PALOMBINI (2014). O programa consistia na ocupação militar policial das favelas cariocas, com a intenção combater o tráfico de drogas e estabelecer um novo contato com os moradores. A primeira das Unidades foi inaugurada em 2008, na favela Santa Marta.

A intervenção das UPPs nas favelas se encerrou em 2018. Durante os 10 anos em que estiveram presentes no espaço favelado, muitas foram as polêmicas que envolveram os policiais de suas unidades, desde abuso policial²⁰ à assassinatos²¹. Du-

¹⁹ Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas

rante o início da implementação do novo programa, o funk se mostra, mais uma vez, uma importante chave para a apreensão do cotidiano.



²⁰ ABUSO DE AUTORIDADE EM FAVELA COM UPP PRE-OCUPA PESQUISADORES. G1, 8 de maio, 2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2010/05/abuso-de-autoridade-em-favela-com-upp-preocupa-pesquisadores.html>>. Consultado em 26 de novembro de 2019.

²¹ POLÍCIA INVESTIGA MORTE EM FAVELA OCUPADA POR UPP NO RJ. Jornal de Brasília, Brasília, 29 de jun., 2011. Disponível em: <<https://jornaldebrasil.com.br/brasil/policia-investiga-morte-em-favela-ocupada-por-upp-no-rj/>> Consultado em 26 de novembro de 2019.

O ESPAÇO-CORPO

Enfatizaremos nesse momento a importância da perspectiva de gênero, delineando quais especificidades apresentam o corpo feminino para as possibilidades de apreensão do movimento funk e sua forma de representação no espaço favelado. Consideramos o corpo como espaço de liberdade. Neste tópico, abordaremos de que forma os corpos femininos, através da experiência da dança, nos ajudam a compreender esse momento de libertação, modificando a relação desses corpos, inclusive, com os espaços da cidade.

Como relata JACQUES (2003), a diferença entre o espaço da cidade formal e o espaço da favela é o princípio de “desterritorialização”. Este princípio nos possibilita entender que a conexão da favela na cidade vai além da conexão com o espaço físico, nos permitindo compreender que o corpo tem a propriedade de também ser território. A desterritorialização é demonstrada, por exemplo, quando se intensificam as remoções e incêndios nas favelas até a década de 1980, em que a intenção é a de destruir, afastar essa estética vernacular das áreas mais valorizadas da cidade, além da presente insistência do mercado imobiliário em se apropriar dos terrenos de maior valor de venda. Contudo, ainda que a referência dos espaços físicos seja perdido com as remoções, os sujeitos seguem sendo comunidade e se remon- tam em um novo espaço, enraizando seu corpo. É o corpo que guarda memórias, que vivencia o espaço. É o corpo que passa a ser o território.

O corpo é essa plataforma que rompe as barreiras comunicacionais exprimindo o indizível, expondo através dos gestos, da expressão, do grito, dos murmúrios, situações de pura desolação com toda a força e real grandeza dos sentimentos, onde se perde a voz e quando o corpo fala. (OLIVEIRA, 2017, p.23)

JACQUES (2003) apresenta a definição do espaço favelado como espaço fragmentário e mutável. Essa percepção se dá com a vivência e observação dos aspectos de construção das moradias na favela, que se transformam continuamente. Ao contrário dos arquitetos que, com o projeto arquitetônico determinam início e fim das obras, os projetos arquitetônicos na favela, construídos por não-arquitetos, não tem fim. Como não há uma forma final previamente estabelecida, as habitações estão sempre prontas para novas modificações e alterações construtivas, tornando a favela um lugar em constante mudança.

Mais uma vez, utilizando os paralelos feitos por JACQUES (2003), que em seu trabalho traça uma relação entre as obras de Hélio Oiticica²² e o Morro da Mangueira, a partir de sua experiência

²² “Artista mais influente da segunda metade do século XX no panorama artístico brasileiro, Hélio Oiticica (1937 - 1980) iniciou sua carreira como pintor, derivando progressivamente para uma obra mais efêmera, dinâmica e performática, que culminou na criação de instalações de grandes dimensões. Sua intensa produção artística foi constantemente acompanhada por uma reflexão prolífica e extremamente aguda sobre os caminhos da arte contemporânea.” Texto retirado do site <<https://nararoesler.art/artists/40-helio-oiticica/>> Consultado em 10 de outubro de 2019.

de permanência e compreensão, apresentaremos a provocação mutável do corpo, semelhante ao espaço mutável da favela, através da dança.

Para além da dimensão dionísica das diferentes incorporações provocadas pela experiência da dança, o que mais fascinava Oiticica nessa prática mítica era o caráter fragmentário e temporal do movimento da dança. Os movimentos do corpo que dança se transformam continuamente, como as fachadas dos abrigos das favelas. Encontramos a mesma ideia do estar temporário, do estar em transformação, do tornar-se.

A experiência da dança (o samba) deu-me portanto a exata ideia do que seja criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade. De outro lado, porém, revelou-me o que chamo de “estar” das coisas, ou seja, a expressão estática dos objetos, que é aqui o gesto da imanência do ato corporal expressivo que se transforma sem cessar. [...] Está aí a chave do que será o que chamo de “arte ambiental”: o eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como estrutura. (JAQUES, 2003, p.31)

O impedimento da comunicação era uma imposição aos negros africanos escravizados, logo após a chegada ao Brasil OLIVEIRA (2017). Estes corpos negros encontravam na linguagem da dança a possibilidade de comunicação e de manter suas tradições. Para o funk, a dança é um elemento essencial, importante para representar como esse movimento se torna ação. Além disso, é na dança que os corpos demonstram sua resistência no espaço, que demonstram sua ancestralidade, sua história e características que o Estado tanto tenta esconder e criminalizar. Oiticica encontra uma relação corporal entre o Morro e o samba. Nesse ponto do trabalho,

abordaremos a relação entre o território do corpo e o funk, sob a ótica da dança feminina.

Sobre a importância da dança para o movimento do funk, OLIVEIRA (2017) defende:

Esses movimentos são como idiomas reconhecidos através das práticas corporais que lidam mediante a preexistência em alguns lugares da cidade, demonstram a perenidade e a força das tradições nos meios populares, vide as brincadeiras, jogos, cerimônias, atividades de trabalho e afins, que se perpetuam em tais práticas. (OLIVEIRA, 2017, p. 19)

Ainda:

Portanto, práticas fundamentais da diáspora, oriundas de experiências de coletividades construídas em ambientes de comunidades tradicionais e povos tribais e quilombos dos quais o corpo é a ferramenta principal para produção de linguagem. (OLIVEIRA, 2017, p. 20)

A maior parte da população favelada é feminina²³. Esse fato parte principalmente do resultado da perseguição do Estado aos homens negros. Os negros e pardos representam 61,7%²⁴ dos homens no sistema carcerário, e, na taxa de homicídios no Rio de Janeiro, representam o dobro de chance de assassinato, comparando com um homem branco²⁵.

²³- CENSO 2010

²⁴- Dados Infopen – 2018. <<https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-permanentes/cdhm/noticias/sistema-carcerario-brasileiro-negros-e-pobres-na-prisao>> Consultado em 22 de novembro de 2019

²⁵- Dados Infopen – 2018. <<https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-permanentes/cdhm/noticias/sistema-carcerario-brasileiro-negros-e-pobres-na-prisao>> Consultado em 22 de novembro de 2019

É imprescindível que consideremos a visão e participação dessas mulheres no movimento do funk. Primeiro, porque como maioria, elas são uma parcela significativa da expressão do movimento. Somado a isso, são elas que, dentro do espaço do funk, reverberam uma discussão muito presente também no espaço da cidade, que é a necessidade de “outras formas de representação na sociedade através de estratégias para driblar a lógica e os padrões normativos.” CAETANO (2015) p. 19.

São corpos marcados por serem femininos, geralmente negros, favelados e periféricos, sentindo a força da exclusão e da obsessiva sexualização, e se levantam, se impondo frente às normas misóginas da sociedade. É a partir dessa perspectiva que consideramos a dança no funk como elemento que rompe essas linhas tão marcadas de objetificação entre o corpo feminino e o espaço.

Ao olharmos para a cultura da diáspora, a dança era um meio muito importante utilizado pelos povos originários como forma de demonstração de linguagem, memória e cidadania. Não é diferente quando nos atemos ao significado da dança para o funk. Se tratando de sensualidade e sexualidade, é comum observar também que esse tipo de conotação está presente por todo o caminho da manifestação cultural de matizes africanas. Como relata LOPES (2010), “o lundu, o maxixe, a marchinha, o samba e a própria MPB sempre foram permeados por temas eróticos”. A dança do funk representa a desmistificação do corpo feminino, a manifestação do corpo como território de plena liberdade, quebrando para-

digmas e restrições impostas a esses corpos na cidade.

Quando eu me sentia muito feia e pouco desejada, eu joguei a bunda para o alto e fui me curando. Quando eu me senti muito oprimida, eu sacudi o ombrinho e abri o canal do deboche. O funk era um espaço onde meu corpo podia estar vivo e luminoso. [...] Durante muito tempo, a dança foi a única plataforma que eu tinha experimento para reciclar meu corpo. (MACHADO, 2019.)

É importante ressaltar que o debate de raça também está presente e muda as perspectivas dependendo do filtro sobre o qual observamos as implicações de gênero no funk. Mulheres negras e brancas tem diferentes vivências e memórias, demonstrando uma perspectiva interseccional. Para as mulheres negras, por conta de um olhar racista, escravocrata e colonial, seus corpos são sempre considerados objetos sexuais, vistos como se se destinassem exclusivamente a proporcionar prazer para os homens. Já as mulheres brancas, pela visão da sociedade patriarcal, têm seus corpos privados do direito de serem sexuais, são reprimidas pelo olhar conservador masculino. Como Taísa Machado comenta em uma reportagem para o jornal O Globo²⁶ “Negras rebolando são taxadas de burras e sujas. Brancas, de burras e indecentes.”

²⁶- OFICINA DE REBOLADO COM VIÉS POLÍTICO É SUCESSO NO RIO. O GLOBO, Rio de Janeiro, 22 de nov., 2018. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/ela/oficina-de-rebolado-com-vies-politico-sucesso-no-rio-23239274>> Consultado em 23 de novembro de 2019.

Táisa também destaca no texto “Desobediência da mulher preta”²⁷ que a emancipação dos corpos das mulheres negras e brancas acontece de formas diferentes. Sendo assim, a dança feminina no funk é capaz de englobar a discussão nesses dois universos, levantando formas de debater como as mulheres, brancas e negras, podem, respectivamente, dizer SIM e NÃO.

Tanto BUTTLER (2018) quanto OLIVEIRA (2017) tratam em seus textos sobre o poder da união dos corpos no espaço. Segundo BUTTLER, “o que vemos quando os corpos se reúnem em assembléia nas ruas, praças ou em outros locais públicos é o exercício - que se pode chamar de performativo - do **direito de aparecer**, uma demanda corporal por um **conjunto de vidas mais vivíveis**.” (grifos nossos). Como forma significativa desta performance coletiva, resalto a oportunidade importante de observação e experimentação vivida durante a produção desse trabalho em uma das atividades do AfroFunk Rio, a Oficina Proibidona, regida pela atriz, dançarina, pesquisadora e escritora Táisa Machado.

A Oficina foi criada em 2014, com o intuito de trabalhar, através da dança do funk, a consciência corporal feminina, sobretudo sob o aspecto de liberdade. Táisa conta que sentiu a necessidade de compartilhar com outras mulheres as percepções

²⁷ DESOBEDIÊNCIA DE MULHER PRETA. Aur, Culture, 5 de set., 2019. Disponível em: <<http://www.aurculture.com/aurculture.com/desobediencia-de-mulher-preta/>> Consultado em 26 de novembro de 2019.

que ela teve quando se deu conta dos significados que carregava no próprio corpo, como mulher, negra e funkeira. Entre coreografias, ouvimos o discurso de Táisa sobre o processo da libertação do corpo feminino pelo exercício de liberdade que a dança proporciona.

Quando os corpos se unem como o fazem pra expressar sua indignação e, para representar sua existência plural no espaço público, eles também estão fazendo exigências mais abrangentes: estão reivindicando o direito de aparecer, de exercitar a liberdade, e estão reivindicando uma vida que possa ser vivida. (BUTTLER, 2018, p. 34)

Ser uma mulher conscientemente livre é um ato político. Ocupar as ruas com os corpos que expressam a quebra das repressões, é também fazer política e se apropriar do direito de aparecer no espaço.



Toda 2ª-feira
de janeiro
as 20:00
Mem de Sá 35
Lapa

OFICINA
AFROFUNK RIO
PROIBIDONA

ESPECTACULO E ESPECTACULARIZACAO

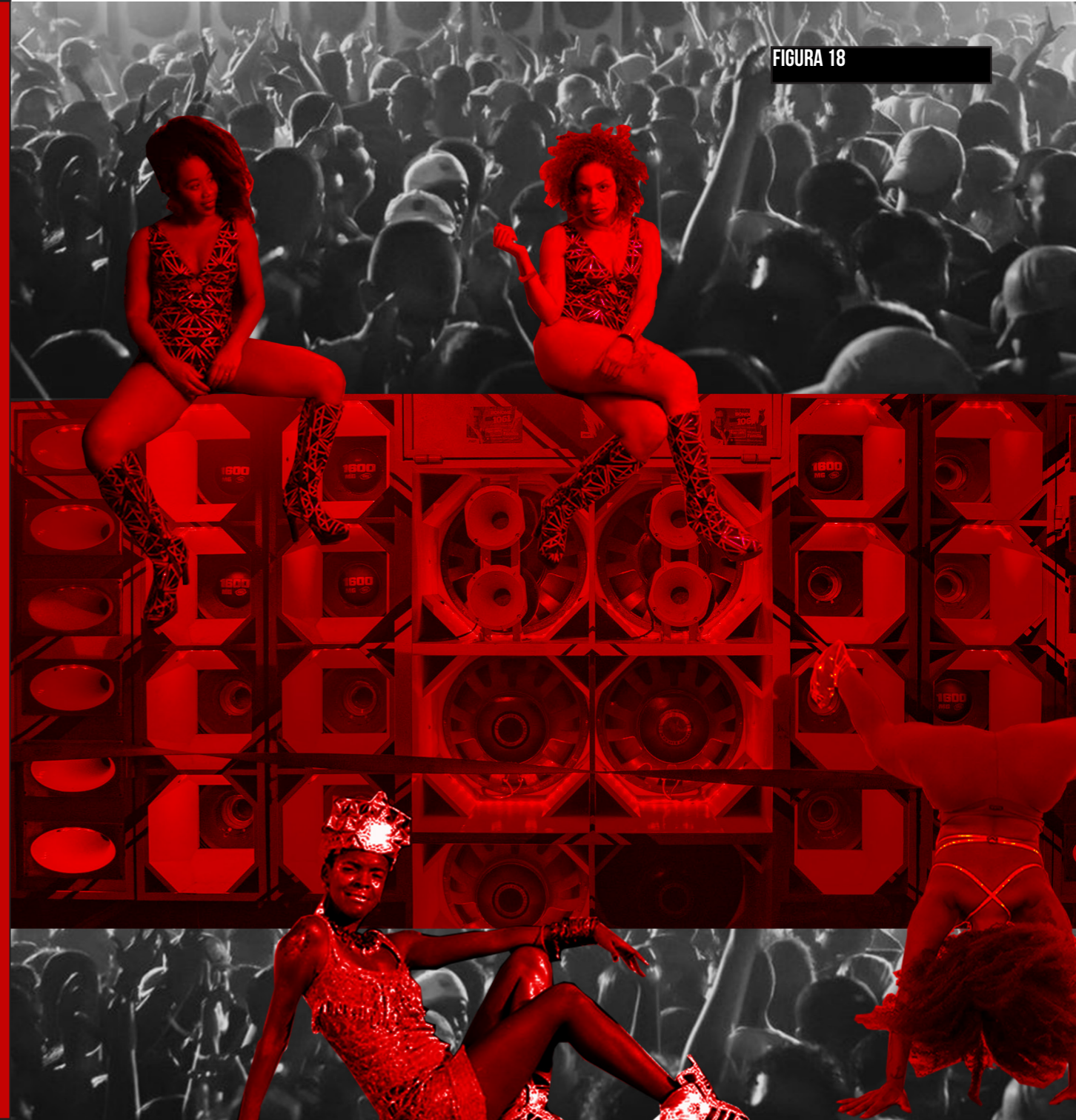


FIGURA 18

O funk é o gênero musical brasileiro mais ouvido fora do Brasil e, nacionalmente, é o segundo gênero musical mais consumido²⁸. No YouTube, o maior canal do país é do produtor de vídeos Konzzilla²⁹, que conta com mais de 53 milhões de inscritos e 26 bilhões de visualizações de seus cliques. A partir desses dados, é possível observar que ainda que a criminalização e a discriminação dos artistas de funk estejam presentes mesmo depois de 40 anos do seu surgimento, a popularização desse movimento atingiu proporções nunca imaginadas.

Com o aumento do consumo e da indústria fonográfica do funk, não é difícil associar que o movimento, discriminado pelo seu território de origem e por ser composto principalmente por pessoas negras de origem pobre, tenha começado a ser tratado como produto, sendo muitas vezes utilizado como encenação nos locais que o categorizam como subcultura, reduzido a uma lógica estritamente mercadológica.

Quando o sujeito, através de sua experiência corporal, no nosso caso, o funk, desafia os controles da experiência urbana, isto é, o controle absoluto de quem pode ou não experimentar e aparecer nos

²⁸ FUNK É O GÊNERO MUSICAL BRASILEIRO MAIS OUVIDO EM PAÍSES ESTRANGEIROS. Folha de São Paulo, São Paulo, 22 de out., 2019. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/funk-e-o-genero-musical-brasileiro-mais-ouvido-em-paises-estrangeiros.shtml> > Consultado em 23 de novembro de 2019.

²⁹ VEJA QUAIS SÃO OS 10 MAIORES CANAIS DO YOUTUBE NO BRASIL E NO MUNDO EM 2019. Rock Content, 10 de out., 2019. Disponível em: < <https://rockcontent.com/blog/moiores-canais-do-youtube/> > Consultado em 23 de novembro de 2019.

espaços da cidade, este “alcança o direito à definição de sua forma de aparecer e acontecer”. RIBEIRO (2010). RIBEIRO explica ainda que por esse fenômeno o sujeito transforma-se em acontecimento, pois em seu estado natural, nos lugares de exclusão, é esperado desse sujeito a invisibilidade.

É característica da cidade capitalista privatizar memórias RIBEIRO (2010). Permitir que esses indivíduos vivam uma espetacularização de suas imagens e significados é o mesmo que os negar o direito ao controle do espetáculo, descontextualizando o movimento de luta. RIBEIRO (2010) explica que “a espetacularização pode ser refletida como impedimento do exercício do direito ao espetáculo. Um direito que, para o sujeito, corresponde ao direito de ser visto, lido e conhecido em seus próprios termos e, assim, com a máscara e o roteiro de sua escolha.”

Como exemplo recente dessa intencional inversão de papéis, exploraremos o caso do Espaço Favela no Rock in Rio. Em sua edição de 2019, a organização do evento decidiu colocar como uma de suas atrações um palco para expor a cultura da favela. Por ele passaram diversos artistas favelados, em sua maioria artistas do funk e do hip hop, em todos os dias de festival. A produção do evento afirma que a intenção foi dar espaço para a visibilidade e diversidade dessa cultura popular. Entretanto, até que ponto essa intenção é real, já que o Rock in Rio, considerando o preço dos ingressos, é um evento que não cabe dentro da maioria dos orçamentos das pessoas que moram nas periferias e favelas? Se há o desejo de criar novas perspectivas de diversidade no even-

to, porque não valorizar a cultura favelada e levar esses artistas para os palcos principais? Coloca-los em um palco criado exclusivamente para os ritmos que remetem ao espaço da favela, reforça os estereótipos de que o que a favela produz é sempre colocado em categorias inferiores. Porque o segundo gênero musical mais ouvido no Brasil só pode entrar num evento do Rock in Rio como “categoria especial”?

A repetição de rituais (desfiles, marchas, shows) e a ritualização de ações antes espontâneas indicam a afinidade eletiva entre espetáculo e poder, que também se traduz na retórica extasiada que acompanha as versões contemporâneas do “espetáculo das multidões” (FERRARA, 2000). Um “espetáculo” que agora se transforma em espaço de atuação para um número crescente de especialistas e em norte de investimentos públicos e privados dirigidos à multiplicação dos seus efeitos culturais e dos seus subprodutos imagéticos e sonoros. De fato, no presente, a técnica aplicada na produção do espetáculo absorve anteriores discursos e gestos em doses sempre maiores de som e imagem, gerando uma espécie de consenso que dispensa a difusão de projetos convincentes ou compromissos sociais de longo prazo. (RIBEIRO, 2010, p. 33)

Abordando a questão imagética do palco, retomando o conceito dos suvenires, é possível perceber que a imagem também reforça a realidade muito distante da estética das favelas que de fato existem. Podemos associar essa escolha cenográfica à entrevista feita no artigo “As viagens da favela e a vida social dos suvenires” (FREIRE-MEDEIROS e MENEZES, 2016). Na entrevista, um morador da Rocinha é questionado sobre porque escolhia pintar em seus quadros favelas imaginárias, apresentando em seus pinturas que não correspondiam à uma fa-

vela real. Como resposta, o morador explica que essa era a única forma de seus quadros serem vendidos aos turistas. A cenografia do Espaço Favela, de modo semelhante, se preocupa em expor a imagem “de venda” da favela, um retrato fetichizado, turístico, mais uma vez, trazendo a figura da arquitetura favelada à um bairro da cidade formal, levando, como esperado, o uso dos sujeitos como objetos de espetacularização, privando-os do direito ao espetáculo.

**CONSIDERE
RACÕES**

FINAIS

CONCLUSÃO

A inquietação que gerou esse tema de pesquisa se deu pela percepção da necessidade de uma nova forma de investigação sobre o território favelado. A intenção do trabalho é trazer novas ferramentas para a construção de metodologias que se objetivam na compreensão do território. É nesse ponto que se dá o principal aspecto de relevância dessa pesquisa. Questionamos durante o processo se um movimento cultural ligado ao território favelado, de narrativa tão relevante e expositiva, não poderia se mostrar um instrumento que revela os aspectos do território de estudo.

A partir disso, a escolha do funk como objeto revelador se deu após assistirmos à um novo ciclo de intensas investidas que se objetivam à fomentar a criminalização dos MC's e do próprio movimento. Observamos pela TV DJ Rennan da Penha ser preso e tantos outros grandes nomes do funk serem criminalmente associados ao tráfico apenas por escancararem o cotidiano da cidade e terem origem nos espaços considerados pelo Estado como perigosos. Nesse momento, surgiu em nós a vontade de melhor compreender a relação entre cultura, território e indivíduo.

A análise científica desse movimento cultural e sua espacialidade se mostrou necessária também para a compreensão de como os diversos tipos de relações de opressão (raça, gênero, classe) e perda de direitos, às quais os grupos de minorias sociais estão submetidos, estão refletidos no espaço urba-

no, tal como a criminalização deste movimento e de seus representantes está relacionada com a criminalização dos espaços favelados e de seus habitantes.

Desta forma, o trabalho se preocupou em evidenciar aspectos do funk que nos dariam a possibilidade de novos olhares sobre o território favelado, da mesma forma, buscamos relacionar o movimento com conceitos importantes para as análises urbanas, como cotidiano, identidade e identificação.

Durante o processo de construção desse trabalho, diversos desafios apareceram. Como nos propusemos a não padronizar a experiência, o “sair da caixinha” foi a maior das dificuldades. No andamento foi possível perceber o quanto estamos condicionados a agir de forma padronizada nas análises espaciais. A utilização do funk como ferramenta, buscando apreender e analisar sua narrativa, observando sua importância para a dinâmica e reconhecimento dos indivíduos excluídos na cidade, foi a primeira forma de não enquadramento nos moldes convencionais.

Pela própria proposta do trabalho, nos preocupamos em não produzir cartografias ou mapas comuns. Consideramos que, trabalhando desta forma, acabaríamos enquadrando e reduzindo a liberdade no trabalho e, no fim, apresentaríamos apenas um fragmento de um objeto extremamente mutável. Ora, como limitar as relações de um território tão denso e complexo nas margens de papéis? Como expor um MOVIMENTO em imagens estáticas?

Inicialmente, tivemos como intenção produzir fotocolagens com os atores do funk, para que

qualquer que fosse o mapeamento, o que quer que aparecesse como dado mapeado, na experiência, seria lido por nós como dado orgânico, entendendo o que o próprio indivíduo considera como relevante a partir de sua vivência. Isso nos ajudaria a espacializar certos pontos, mas sem intervir como arquitetos urbanistas reguladores. Por desencontros da vida e pouco tempo para a finalização do trabalho, essa primeira proposta não foi executada.

Nesse sentido, foi de suma importância a utilização como bibliografia o livro de Paola Jacques, *Estética da ginga*, que nos apresentou o conceito de mapa vivido. JACQUES apresenta que foi a partir desse conceito que Hélio Oiticica se propôs a apresentar a favela da Mangueira, onde morou, em suas intervenções artísticas sobre esse território, uma cartografia sentimental.

Unindo esse conceito à proposta do trabalho, decidimos trabalhar com vídeos, que nos permitem a percepção de como o funk é, de forma literal, um movimento. Além disso, os vídeos retratariam uma importante experiência que tivemos durante o período de construção, nos levando a considerar novos conceitos de abordagem. Tivemos a oportunidade de experimentar a dança do funk na Oficina Proibidona, regida pela artista Taísa Machado, para que, a partir do experimento, considerássemos que o corpo também pode ser um revelador. A experiência do Oficina nos permitiu ter maior compreensão do tema e considerar a dança, a manifestação feminina, como um aspecto de liberdade que deveria ser abordado no trabalho.

Mais uma vez, não temos como intenção apresentar aqui um manual de instruções para que, a partir de agora, arquitetos urbanistas apenas utilizem o funk em suas análises da favela. Temos sim a intenção de trazer uma reflexão de quais elementos temos utilizado como determinantes de nossas intervenções no território, sobretudo, a favela. Durante o processo, mais importante foram os questionamentos que nos apareceram pela própria investigação do objeto. Será que temos considerado as experiências dos indivíduos? Será que temos nos atentado às manifestações que surgem do território? Urbanizamos e impomos lógicas arbitrariamente ao território da favela à partir das lógicas impostas pelo mercado da cidade considerada formal?

LISTA DE FIGURAS:

- Figura 1 Fotografia de Vincent Rosemblat. Disponível em < <http://www.vincentrosenblatt.net/rio-baile-funk-favela-rap>>. Fotocolagem própria.
- Figura 2 Fotocolagem própria.
- Figura 3 Imagem disponível em: <<http://favelatemmemoria.com.br/morro-da-providencia-na-dec-de-1960/>> Consultado em 09 de outubro de 2019.
- Figura 4 Imagem retirada do Google Maps. Consultado em 09 de outubro de 2019.
- Figura 5 Disponível em: <<http://sala7design.com.br/2014/11/projeto-tudo-de-cor-para-voce-leva-cor-e-arte-para-favela-santa-marta-rj.html>> Consultado em 09 de outubro de 2019.
- Figura 6 Imagem de Thiago Fonseca. Fotocolagem própria.
- Figura 7 MUITO CHARME NOS BAILES DA ZONA NORTE. Acervo digital O GLOBO, Rio de Janeiro, 13 out., 1988. Caderno Cotidiano.
- Figura 8 NOS BAILES, VIOLÊNCIA EXPLODE A TODA HORA. O GLOBO, Rio de Janeiro, 22 mar., 1992. Caderno Cotidiano. Acervo digital.
- Figura 9 MOVIMENTO FUNK LEVA DESESPERANÇA. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25 out., 1992.
- Figura 10 FUNKEIROS VÃO ÀS RUAS PARA MANTER BAILES. Folha de

São Paulo, São Paulo, 28 mar., 1992.

- Figura 11 Diversos jornais.
- Figura 12 Fotocolagem própria
- Figura 13 Imagem de Thiago Fonseca. Fotocolagem própria.
- Figura 14 Fotocolagem própria.
- Figura 15 Imagem de um morador pintando um quadro para ser vendido como souvenir na favela da Rocinha. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922016000300651&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Consultado em 17/11/2019.
- Figura 16 Disponível em: <http://www0.rio.rj.gov.br/habitacao/favela_bairro.htm>
- Figura 17 Disponível em Facebook AfroFunk Rio.
- Figura 18 Fotocolagem autoral.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Maurício de; VAZ, Lilian Fessler. Sobre as origens da favela. **IV Encontro Nacional da ANPUR. Salvador. Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional**, 1991.

Anthony Ling. “Cortiços eram melhores que as favelas” 01 Out 2019. ArchDaily Brasil. Acessado 6 Out 2019. <<https://www.archdaily.com.br/br/925627/corticicos-eram-melhores-que-as-favelas>> ISSN 0719-8906

AZEVEDO, F. R. A. Quando o papo é reto. Rap, confrontos narrativos na cidade de São Paulo. **Rio de Janeiro: UFF/Universidade Federal Fluminense**, 2018.

BEN BILDSTEN, LUISA FENIZOLA E ZAYNAH KAREM. Combate racismo ambiental, 2019. 25 anos depois, Seminário celebra o Programa de Urbanização Favela-Bairro. Disponível em: <<https://racismoambiental.net.br/2019/06/12/25-anos-depois-seminario-celebra-o-programa-de-urbanizacao-favela-bairro/>> Acesso em 26 nov., 2019.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Editora José Olympio, 2018.

BRUM, M. S. Repressão, clientelismo, resistência... Relações entre Estado e favelas no Rio de Janeiro. Disponível em <www.klepsidra.net> – **Revista virtual de história**, 2003. Acessado em 04 out., 2019.

CAETANO, Mariana Gomes. My pussy é o poder: A representação feminina através do funk no Rio de Janeiro: Identidade, feminismo e indústria cultural. **Rio de Janeiro: UFF/Universidade Federal Fluminense**, 2013.

DO PRADO VALLADARES, Licia. **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com**. Editora FGV, 2016.

FACINA, Adriana. “Não me bate doutor”: funk e criminalização da pobreza. **V ENECULT-Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador**. Anais do V ENECULT-Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2009.

FACINA, Adriana. ‘Vou te dar um papo reto’: linguagem e questões metodológicas para uma etnografia do funk carioca. Encontro Nacional de Linguagem e Identidade. Anais. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, IEL-Unicamp, 2008.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca; MENEZES, Palloma Valle. As viagens da favela e a vida social dos suvenires. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 3, p. 651-670, 2016.

SOU FEIA MAS TO NA MODA. Direção de Denise Garcia. Rio de Janeiro: Imovision, 2005. 1 vídeo (60 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7TEGmeETANE&t=813s> Acesso em: 14 nov., 2019.

FUNK RIO. Direção de Sérgio Goldenberg. Rio de Janeiro: 1994. 1 vídeo (45 mins.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aM1-gRD3NfQ&t=86s> Acesso em: 14 nov., 2019.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, v. 2, n. 1, p. 223-

244, 1984.

GUIMARÃES, Alberto Passos. **As favelas do Distrito Federal e o censo demográfico de 1950**. 1952.

HERSCHMANN, M. **Funk e o hip-hop invadem a cena**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.

IBASE. Ibase, 2012. Urbanizar sem desintegrar. Disponível em: <<https://ibase.br/pt/noticias/urbanizar-sem-desintegrar/>> Acesso em 26 nov., 2019.

INTERVOZES. Carta Capital, 2019. Funk é a expressão sincera da realidade carioca. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/funk-e-a-expressao-sincera-da-realidade-carioca/>> Acesso em 26 nov., 2019.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Casa da palavra, 2001.

KATE STEIKER-GINZBERG. Rio on watch, 2012. Morar Carioca: O Desmantelamento do Sonhado Programa de Urbanização para as Favelas. Tradução por Brianna Bussinger, Pedro Miranda. Disponível em: <<https://riononwatch.org.br/?p=12410>>. Acesso em: 26 nov., 2019.

LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. Ática, 1991.

LEFEBVRE, Henri. Prefácio: a produção do espaço. **estudos avançados**, v. 27, n. 79, p. 123-132, 2013.

LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 13, n. 1, 2, p. 041-060, 2011.

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca**. 2010. 2010. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MARCO LUCCHESI. O Globo, 2014. Favela é cidade. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/opiniaofavela-cidade-12711672>>. Acesso em 26 nov., 2019.

OLIVEIRA, Hugo. Vem ni mim que eu sou passinho. **Rio de Janeiro: UFF/Universidade Federal Fluminense**, 2017.

PALOMBINI, Carlos. Proibidão em tempo de pacificação armada. **Patrimônio Musical Na Atualidade: Tradição, Memória, Discurso e Poder**, p. 217-236, 2014.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Dança de Sentidos: na busca de alguns gestos. **Corpocidade: debates, ações e articulações**. Salvador: EDUFBA, p. 24-41, 2010.

TAÍSA MACHADO. AUR, 2019. Um corpo preto e tudo o que ele carrega. Disponível em: <<http://www.aurculture.com/aurculture.com/um-corpo-preto-e-tudo-o-que-ele-carrega/>>. Acesso em: 26 nov., 2019.

VIANNA, Hermano. O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos. **Rio de Janeiro: UFRJ/Universidade Federal do Rio de Janeiro**, 1987.

VILLAÇA, Flávio. **O que todo cidadão precisa saber sobre habitação**. Global Editora, 1986.

YÚDICE, George. A funkificação do Rio de Janeiro. **Abalando os anos**, v. 90, p. 22-51, 1997.

