

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

NEGRA MARIA GOMES FABIANO DA SILVA

"É MELHOR TU RABISCAR!":

RE-EXISTÊNCIAS, PROBLEMATIZAÇÕES E INQUIETUDES SOBRE FUNK,
PASSINHO E O CORPO NEGRO PERIFÉRICO NO RIO DE JANEIRO.

NITERÓI
Março/2016

NEGRA MARIA GOMES FABIANO DA SILVA

"É MELHOR TU RABISCAR!":
RE-EXISTÊNCIAS, PROBLEMATIZAÇÕES E INQUIETUDES SOBRE FUNK,
PASSINHO E O CORPO NEGRO PERIFÉRICO NO RIO DE JANEIRO.

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em
Produção Cultural da Universidade Federal
Fluminense, como requisito parcial para obtenção do
Grau de Bacharel.

Orientadora:
Profa. Dra. FLORA CORTÊS DAEMON DE SOUZA PINTO



ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO	
Nome do Candidato: NEGRA MARIA GOMES FABIANO DA SILVA	Matrícula: 110.33.023
Título do Trabalho: "É MELHOR TU RABISCAR! – RE-EXISTÊNCIAS, PROBLEMATIZAÇÕES E INQUIETUDES SOBRE FUNK, PASSINHO E O CORPO NEGRO PERIFÉRICO NO RIO DE JANEIRO"	
Orientador: Drª. Flora Côrtes Daemon de Souza Pinto	
Categoria: Monográfica	Data da Apresentação: 31/03/2016

BANCA EXAMINADORA
1º Membro (Presidente): Drª. Flora Côrtes Daemon de Souza Pinto
2º Membro: Drª. Ana Lucia Enne
3º Membro: Me. Kyoma Silva Oliveira
4º Membro: Sra. Natascha Enriche de Castro

AVALIAÇÃO:
Análise / Comentário A BANCA RESSALTA A COMPLEXIDADE DA ABORJAGEM, A QUALIDADE DA REFLEXÃO, O TEXTO QUE EQUILIBRA REFLEXÃO TEÓRICA COM INSIGHTS INSTIGANTES. DESTACA, TAMBÉM, A PROPRIEDADE DA APRESENTAÇÃO E A MATURIDADE E O COMPROMISSO SOCIAL DA ALUNA. POR FIM, CONSIDERA QUE TEMÁTICA COMO A ABORJEMIA SÃO UMA NECESSIDADE E UMA URGÊNCIA DENTRO DA UNIVERSIDADE PÚBLICA BRASILEIRA E, POR ISSO, RECOMENDA A CONTINUIDADE DOS ESTUDOS EM ÂMBITO DE PÓS-GRADUAÇÃO.

Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora):

10

ASSINATURAS Flora Daemon
1º Membro (Presidente)

Aff
2º Membro

Kyoma Oliveira
3º Membro

Natascha Enriche
4º Membro

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

- S586 Silva, Negra Maria Gomes Fabiano da.
"É melhor tu rabiscar!" : re-existências, problematizações e inquietudes sobre funk, passinho e o corpo negro periférico no Rio de Janeiro / Negra Maria Gomes Fabiano da Silva. – 2016.
64 f. : il.
Orientadora: Flora Cortês Daemon de Souza Pinto.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural) Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.
Bibliografia: f. 63-64.
1. Funk (Música). 2. Dança. 3. Corpo humano. 4. Racismo.
5. Resistência. 6. Rio de Janeiro (RJ). I. Pinto, Flora Cortês Daemon de Souza. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

*Para a vovó Hildinha, vô Nelson,
Gambá e DG*

Agradecimentos

Pela base forte, fonte de amor incondicional, alegria, apoio e aconchego: Minha mãe, Maria das Graças (Gracinha) e meu pai Neilson.

Ao companheiro de vida e luta, Guilherme. Obrigada pela paciência, generosidade, disponibilidade, risos e lágrimas compartilhadas, danças e músicas que alegam minha rotina e os beijos cheios de ternura. Amo você, amo crescer com você!

À família que me acolheu e me amou, Silvana, Paulo e Camila. Sou feliz em poder conviver com pessoas tão generosas e amáveis.

Para as mulheres incríveis que passaram e estão em minha vida: Vó Selma, Tia Lena, Tia Zezé (in memoriam), tia-prima Cláudia, tia-prima Norma e a querida prima Beatriz Gomes. Para minha eterna vizinha, Tia Suzi, obrigada pelo “cheiro” na hora de dormir.

À minha tia Neilda Fabiano, mulher forte, negra, guerreira, e que me inspira sempre a continuar nessa árdua luta contra o racismo.

Ao querido tio Nilson, obrigada pelas cantorias, implicâncias e risadas. Você é demais!

Aos meus padrinhos, Nathalia Morena e Anderson. Obrigada por terem aceitado essa missão de zelar por mim. Não é uma missão fácil, eu sei. Amo vocês, de um jeito que nem as distâncias fazem mudar!

A minha “irmã mais velha”, Thais Pires! Saudades de “pular o muro” pra sambar contigo!

Aos companheiros de fé, luta e caminhada da comunidade Igreja Batista do Caminho: Carine, Bianca, Ananda, Débora, Júlia, Lais, Rachael, Raquel Chaves, Gisele, Aline, Gidel, Henrique, Bernardo, Rômulo, André, Felipe “Fire”, Edu Maganha, Maira, Jefte, Tiago, Tio Luis e Tia Marli, Sebastian, Cacala...somos muitos e tem mais gente chegando! Sou feliz em ter encontrado e fazer parte da construção de uma Igreja onde posso conhecer a Deus em todas as suas faces, me sentir aceita e acolhida.

A minha amiga, minha “namorada” e companheira, Marcele. Obrigada por te me apresentado ao Feminismo. Obrigada pelos inesquecíveis momentos juntas!

Aos amigos, Pedro, João, Iana e Raquel (Keka). Obrigada por continuarem em minha vida, a despeito de caminhos, posicionamentos, distâncias e interesses. Amizade que cultivo e quero comigo para sempre!

Aos amigos do “Recreio”: Leo, Eciene, Fil, Stephanie (Cabris), Marcelle, Natália e Claudio. Em um cenário de tantas confusões e difíceis rompimentos vocês foram um “Oásis de Amizade”.

A minha querida amiga comadre, Beatriz Pimentel e sua família, Leo, Biazinha, Delaíse, Roberto e Vitinho. Que bom que nos encontramos e que podemos ser companheiros.

Aos companheiros, parceiros e professores de muitas danças: Luciana, Marco, Vitor, Matheus, Ana, Stella, Laura, Mila, Daniel, Thiago, Gabriel, Natália Valdanini e Mariana Assunção. Vocês foram parte dos momentos mais felizes da minha vida, quando estava em meu pleno dançar.

Aos amigos dos muitos trabalhos por onde andei: Beatriz, Taíla, Dayana, Diana, Bárbara, Paula Mori, Gil Santos e Andreia.

Aos queridos “Malungos”: Clarissa, Eduarda, Gabriel, Magno, Ana Beatriz e Helena. Bora “malungar” por aí!

Às minhas quatro almas-gêmeas da UFF e da vida...MIGASS: Mariana, Helena, Gisele e Natália. Sou grata por esse rolê incrível que foi nosso encontro e é a nossa amizade. Juntas sinto que somos a melhor definição de amor! Sempre juntas, em um ciclo sem fim, não importa a distância.

Aos amigos de Procult, de todos os períodos, de todas as choppadas e cervejadas, de todas as tardes no IACS. Obrigada por tornarem essa jornada tão especial! Livia, Poodle, Kyoma, Paulo Victor (Magal), Julia, Lucas, Fernanda, Paula Spadari, Alex, Juliana Mara, Anele, Rômulo, Victor “Maricá” e por aí vai...especial agradecimento a minha “cupida” Mariana Nery! Aos queridos da turma de Produção Cultural 2010.1, sem vocês, talvez eu teria desistido dessa graduação “louca” no 1º período. Agradeço especialmente ao amigo de turma Lucas, obrigada por me ajudar a encontrar o equilíbrio, e a Gregory Combat, pelas risadas e por tornar tudo tão mais leve.

Ao curso de Produção Cultural e a Universidade Federal Fluminense pela formação tão completa, que me trouxe novos olhares sobre o mundo e as lutas necessárias de nosso tempo.

Aos meus professores: Luiz Mendonça, Wallace de Deus, Mario Pragmácio, Latuf (in memorian), Ana Enne, Marildo, Luiz Augusto, Simone Evangelista, Marina Frydberg, Flávia Lages e entre tantos outros que lutam pela Educação e a Universidade. Obrigada pelas memoráveis aulas e pela competência no ato de lecionar. Tudo que me passaram são parte da essência do que tenho de melhor em mim. Agradeço especialmente a minha amiga e orientadora, Flora, pelo apoio, paciência, conselhos, correções e por tudo que uma parceria tão linda como a nossa pode proporcionar.

Agradeço pelo encontro com as “Abusadinhas da Flora”, que neste último semestre caótico, foi um respiro, onde pude relaxar e me recompor. Obrigada Marie, Rebeca, Frances, Lia, Fernanda e Natascha. “E aí, vamos beber? Só um chopp!É sério...”

Por fim, agradeço a Deus, Mãe de amor e eterna bondade, Pai de perdão e misericórdia. Obrigada por se apresentar a mim em suas diversas faces e bênçãos. Obrigada pelo seu filho, Jesus Nazareno, que vive em mim e me inspira a lutar por, para e com aqueles precisam.

Resumo

Resumo: O presente trabalho busca tratar do Funk Carioca, a partir da sua recente expressão na dança conhecida como Passinho, de modo a analisar os possíveis significados e lugares para o corpo negro e periférico que produz esta manifestação cultural. Para tal, realizou-se uma pesquisa bibliográfica buscando tratar dos seguintes temas: o corpo, vinculado à dança, em especial o corpo negro e as expressões culturais historicamente vinculadas a esses corpos-sujeitos; o racismo e a questão racial no Brasil, especialmente no que concerne à juventude negra; o Funk Carioca, a partir de parte da extensa bibliografia que trata desta cultura, por meio de diferentes abordagens disciplinares. A esta última parte, soma-se a análise de matérias jornalísticas, documentários e registros audiovisuais produzidos pelos próprios atores desse campo de expressão. Com este trabalho, buscou-se compreender de maneira mais complexa o fenômeno cultural do Passinho e do Funk Carioca, extraindo possíveis leituras que auxiliem o pensamento crítico e a intervenção no campo da produção cultural, em especial, a que trata de expressões culturais produzidas pela juventude negra e de periferia, na cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-Chave: Funk Carioca; Passinho; corpo; racismo; resistência; captura; Rio de Janeiro

Sumário

<u>INTRODUÇÃO</u>	p. 12
<u>1. UM CORPO INTERDITADO</u>	p. 15
1.1 CAPOEIRA - AS PRIMEIRAS GINGADAS DA CIDADE	p.18
1.2 SAMBA - NO ESPAÇO DA SÍNCOPA QUE OPRIME, O CORPO DANÇA, OCUPA E RESISTE.	p. 19
1.3 FUNK - UMA NOVA IDENTIDADE PARA O MESMO CORPO DIASPÓRICO	p. 22
1.4 PROVOCAÇÕES A PARTIR DO COMUM	p. 23
<u>2. TRAJETÓRIAS DO ‘MUNDO FUNK CARIOCA</u>	p. 24
2.1 O INÍCIO	p. 24
2.2 DOS 90 AOS 2000 - NOVOS CENÁRIOS, VELHAS CONTRADIÇÕES	p. 27
2.3 ALÉM DA “DANÇA DA BUNDINHA”	p. 34
<u>3. PASSOS EM RITMO DE RESISTÊNCIA</u>	p. 37
3.1. - "TAVA ARMADA A QUIZUMBA "	p. 37
3.2. - O PASSINHO TEM E FEZ HISTÓRIA NO FUNK	p. 39
3.3. - UM "BOM" JOVEM NEGRO DE SUCESSO, MAS NEM SEMPRE VIVO.	p. 44
3.4. - O NEGRO QUE SE QUER: UM OLHAR SOBRE O DREAM TEAM DO PASSINHO	p. 46
<u>3.4.1. - As reconfigurações da Cidade para torná-la consumível</u>	p.48
<u>3.4.2. - Coca-Cola: um impulso desestabilizador</u>	p. 51
<u>3.4.3. - O consumo do corpo exótico</u>	p. 56
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	p. 60

BIBLIOGRAFIA

p.63

Lista de ilustrações

FIGURA 1 - Baile Black em Bangu, Zona Oeste do Rio de Janeiro

FIGURA 2 - Djs da equipe de som “Soul Grand Prix”

FIGURA 3 - Divulgação da 1ª Batalha do Passinho

FIGURA 4 - Foto da ação de marketing feita pela Coca-Cola

FIGURA 5 - Formação atual do DTP

FIGURA 6 - Dançarino concorrente da Batalha usando a grife “Coca-Cola Clothing”

FIGURA 7 - Público no Parque Madureira na semi-final

FIGURA 8- Semi-finalistas segurando o mascote da Copa do Mundo 2014

FIGURA 9 - Hiltinho Fantástico - Vencedor da Batalha na final no Caldeirão do Huck

FIGURA 10 - Hiltinho na campanha “Copa de Todo Mundo” da Coca-Cola

FIGURA 11- O dançarino de Passinho Cebolinha questiona em sua página da rede social Facebook sobre o investimento da Coca-Cola e o seu legado

FIGURA 12 - O DTP utilizando os figurinos da BlueMan

FIGURA 13 - Integrantes do DTP na capa da revista ELLE, com o subtítulo “O mundo da moda se rende aos dançarinos do Passinho, e você? Vai resistir”

INTRODUÇÃO

Em meio às muitas possibilidades que o campo da cultura apresenta para serem estudadas, as expressões culturais e modos de vida originários de territórios periféricos têm sido objetos rotineiros de estudo por parte das Ciências Humanas. Dentre esses estudos, um dos objetos recentes que despertou interesse foi o Funk Carioca. Em um primeiro momento, temos uma dedicação sobre o tema com um caráter antropológico, como na clássica obra de Hermano Vianna, “O Mundo Funk Carioca”, de 1988. Posteriormente, nos deparamos com trabalhos que buscam compreendê-lo a partir do campo da Comunicação (FREIRE FILHO & HERSCHMANN, 2003; SÁ, 2012), bem como aqueles que o estudam por meio de seus aspectos formais ligados à música (PALOMBINI, 2013).

Mais recentemente, foram realizadas algumas investigações que, por meio de análises multidisciplinares, buscam contribuir para uma desconstrução de estereótipos sobre o funk e sobre a parcela da população que o produz, como feito pelas autoras Adriana Facina (2009), Adriana Lopes (2011) e Mariana Gomes (2015; ENNE e GOMES, 2013), dentre outras. Neste trabalho iremos explorar o tema nesta última perspectiva citada, porém com a singularidade de pensá-lo a partir do corpo e, mais especificamente, o corpo negro que (sobre)vive e constrói relações na cidade do Rio de Janeiro.

Vale ressaltar que este olhar colocado sobre o funk a partir do corpo, escolhido para o trabalho, também parte de minha experiência pessoal, pois durante 15 anos me dediquei às práticas da dança, desde o ballet clássico até as danças urbanas, passando pela dança de salão e pela dança contemporânea. Ao me deparar com os estudos e reflexões sobre o Funk Carioca, tendo em mente esse acúmulo pessoal na área da dança, percebi uma escassez na produção de estudos desta expressão cultural pelo viés do corpo, em suas relações com a cidade, em seu contexto histórico e, de forma geral, em seu dançar. Sendo assim, pensar o Funk como um gênero musical, um meio de sociabilidade ou simplesmente como expressão cultural, não me pareceu suficiente, o que me levou ao desejo de refletir sobre a dança que se faz no funk, chegando ao recorte final que é o chamado “Passinho”.

Somada a isso, também trago uma discussão que me atravessa em minha trajetória pessoal, familiar, profissional, social: a questão do racismo no Brasil. A partir do meu lugar

enquanto mulher, de nome e cor Negra, produtora cultural, graduanda em uma universidade federal, não foi possível ignorar a necessidade de tratar da questão racial que atravessa todas essas instâncias. Dessa forma, cheguei à minha abordagem do tema, isto é, refletir e problematizar o corpo negro no Funk e no Passinho, diante de um racismo estrutural que se faz velado, de modo a compreender melhor como se dão estes movimentos de resistência e ressignificação destes corpos-sujeitos, a fim de me posicionar política e criticamente na minha produção acadêmica.

No primeiro capítulo, “Um corpo interdito”, primeiramente temos uma criação referencial para se entender o *corpo*, o que se faz necessário para se tratar de dança, trazendo o primeiro recorte do trabalho, o corpo negro urbano. Na sequência, trago uma breve recuperação histórica de manifestações culturais - a Capoeira, o Samba e, por fim, o Funk - trazendo pontos em comum sobre as interdições e capturas e a especificidade das respostas de cada expressão cultural a estas dinâmicas opressoras.

No segundo capítulo, “Trajetórias do ‘Mundo Funk Carioca’”, recuperamos parte da história do Funk, com base nas bibliografias existentes sobre o tema, conforme mencionado anteriormente. Nesta etapa, buscamos tratar do seu nascimento em meio às juventudes negras do Rio de Janeiro, sua relação com a mídia que, por um lado, produz estigmas e, por outro, estimula seu consumo, até suas expressões mais contemporâneas. Ao final, desenvolvemos uma pequena análise sobre a evolução da dança no Funk, pensando em seus atores que, de alguma forma, influenciaram na criação do Passinho.

Por fim no terceiro capítulo, “Passos em ritmo de resistência”, partimos para uma análise mais específica sobre o Passinho. Inicialmente, trazemos uma provocação, a partir do trabalho de Lélia Gonzalez, intelectual e militante do movimento negro, pensando as contradições da inclusão/exclusão dos corpos negros em espaços de poder. Na sequência, fazemos uma exposição da história do Passinho, a partir das referências disponíveis, como o filme “A Batalha do Passinho”, de Emílio Domingos (2013), produções jornalísticas e alguns ensaios que tematizam a dança, assim como a pesquisa de vídeos na plataforma *Youtube*, o principal meio de registro e compartilhamento usado pelos meninos que dançam o Passinho.

O capítulo segue tratando de dois casos concretos, de modo a pensar de maneira mais próxima como a questão racial se apresenta na trajetória destes corpos-sujeitos negros: a tragédia

do assassinato do jovem dançarino Gambá, em 1º de janeiro de 2012, que vinha sendo conhecido como um dos principais expoentes do Passinho; e um olhar sobre o grupo Dream Team do Passinho que surge a partir do elenco de jovens que participou de uma série de ações publicitárias da Coca-Cola, relacionadas com a edição da Batalha do Passinho, realizada em 2013.

Ao longo deste trajeto, busca-se compreender o Funk e o Passinho como objetos complexos, parte dos fenômenos que se dão na contemporaneidade e que devem ser incluídos no pensamento da academia, mais especificamente, daqueles que estudam a cultura. Acredito que este trabalho contribua tanto para a melhor compreensão destes objetos específicos, tanto quanto para outros semelhantes, de forma a propor instrumentos analíticos que sirvam às intervenções no campo da cultura que atentem para as questões de classe e raça - em especial, nas que tratam dos corpos negros da cidade do Rio de Janeiro.

Segue o bonde!

CAPÍTULO 1 - UM CORPO INTERDITADO

Como ponto de partida, desejo criar referências para compreendermos o *corpo*, necessário e inerente para falar de dança, e que sirvam tanto para este capítulo específico quanto para todo o trabalho. Em nosso caso, estaremos tratando do corpo *negro e urbano*, um sujeito que vive e se movimenta pela cidade do Rio de Janeiro. Este corpo-sujeito possui em seu histórico a interdição, no sentido das muitas tentativas de impedimento da sua existência, e também a produção de cultura, linguagem e a importância simbólica para a cidade. Duas palavras de definição, *interdição e produção*, que em primeira análise são antagônicas, mas que convivem e se tencionam há alguns séculos no Rio de Janeiro, sobre as expressões culturais da diáspora negra.

Trazendo esta reflexão para o corpo-sujeito que produz cultural e artisticamente, o corpo negro carioca em sua trajetória fez da dança uma de suas formas simbólicas para expressar seus desejos, afetos, revoltas e no sentido geral, a expressão de um modo de vivência, criando um ciclo de influência para projetos de vida coletiva e individual. Mas como este processo criativo ocorre? Paola Jacques aponta:

Os praticantes da cidade, como os errantes, realmente experimentam os espaços quando os percorrem e, assim, lhe dão “corpo” pela simples ação de percorrê-los. Estes partem do princípio de que uma experiência corporal, sensorial, não pode ser reduzida a um simples espetáculo, a uma simples imagem ou logotipo. Ou seja, para eles a cidade deixa de ser uma cenografia no momento em que ela é vivida. E mais do que isso, no momento em que a cidade, o corpo urbano, é experimentada, esta também se inscreve, e dessa forma sobrevive e resiste no corpo de quem a pratica. (JACQUES, 2007 p. 95)

Neste trecho, Jacques fala de um momento recente, a espetacularização da cidade, tema que por ora não trataremos. Porém, destacam-se elementos da citação, os “praticantes da cidade”, “errantes”, que possuem como característica a experimentação dos espaços, e trazem para sua memória corporal o resultado de suas pesquisas diárias no laboratório-cidade. O próprio movimento cotidiano do corpo urbano, se observado a partir de um olhar poético, pode ser classificado como dança, uma dança que transborda para além das coreografias e das performances ensaiadas e pesquisadas. Aliás, não parece ser por acaso que muitas produções artísticas se utilizam destes movimentos como fontes nos processos de criação. A partir de experiências corporais, coreografias são estruturadas, e essas muitas vezes se tornam a

desconstrução daquilo que foi absorvido, e evidenciam um corpo que vai contra aos movimentos duros, e por vezes opressores, do cotidiano. A partir das produções de Nietzsche e Badiou, Eni Orlandi nos traz alguns apontamentos sobre a dança e suas incidências sobre o corpo, trazendo como exemplo sua análise sobre o trabalho de Pina Bausch¹:

Pina rompe com as formas tradicionais da dança-teatro e, por assim dizer, deslineariza a coreografia e afeta o corpo em seus movimentos em relação ao espaço: com ações paralelas, contraposições estéticas, repetições voluntárias em um discurso do corpo que causa estranhamento. Ela usa as experiências de vida de seus bailarinos para contar histórias(...). Podemos dizer que ela mundializa seus temas. Produz relatos de viagem coreografados. (ORLANDI, 2011, p. 2)

Neste trecho, a velha/nova questão arte *versus* vida, reaparece, mas não será aqui aprofundado, pois preferimos falar dos desdobramentos deste cruzamento, mais especificamente, da relação do corpo com o espaço. Tratando-se dos relatos de viagens coreografadas, propõe-se aqui a abstração, para os diversos tipos de viagens, não só aquelas que envolvem grandes estradas, caminhos e experiências com o estrangeiro, mas também aquelas que envolvem a fatual “experiência de vida”, citada por Orlandi, e passível aqui de tradução para “experiência corporal”. Os citados elementos usados por Pina podem ser corporificados como o descer de uma ladeira, a corrida para um ônibus, o abrir e o fechar de uma janela, o desviar diante de vários corpos andando em direções diferentes e entre outras possíveis movimentações.

Neste sentido, a dança cumpre um papel de efetivar corporalmente uma revolta e desejo de libertação, rompendo e esvaziando com e sobre o que se entende e espera de um corpo. Para abordar a questão do corpo que se revolta, Helena Vieira traz sua análise sobre a dança contemporânea, porém com definições muito compatíveis com o que é e será discutido neste trabalho:

Revolta aqui não é manifestação contra a ordem estabelecida, mas sim, compreensão do dissenso como fonte criativa de produção de discurso. O corpo Revoltado é aquele que recusa a institucionalização do desejo. É um corpo que não quer mais atingir uma meta, está aberto e livre o tempo todo para tomar suas próprias decisões. É um corpo pulsante, livre, com um devir. Relacionamos revolta a uma consciência aguda, um “ataque” de lucidez que rompe com convenções e certezas e transforma o desejo em discurso, levando a cabo uma escrita e tornando o afeto fonte criativa e o discurso decorrente dele, um marco de ruptura e autonomia. [...] Falar em corpo revoltado é também pensar neste

¹ Philippine Bausch, mais conhecida como Pina Bausch foi uma coreógrafa, bailarina, pedagoga de dança e diretora de balé alemã. Ganhou reconhecimento em seu trabalho pelo foco que tinha em contar histórias enquanto dança, sendo duas coreografias baseadas em experiências de vida dos bailarinos e construídas coletivamente.

corpo como reflexo da época que vivemos, carregada de dissenso e fragmentação. É pensar em um corpo essencialmente efêmero, em revolta, talvez permanentemente em revolta, nunca resolvido. (VIEIRA, 2011, p.2 e 4)

A luz destas definições de Vieira, alguns elementos podem ser retirados como: “O corpo que produz discurso” e o “O corpo como reflexo de seu contexto”, que tomamos aqui como fundamentais para analisar o corpo-sujeito negro e carioca. Temos neste corpo, atos de resistência, que expressaram sua experiência e contexto da supressão de direitos humanos básicos, através de sua produção cultural e artística, tornando-se um símbolo importante (e também explorado) da cidade, assim como a nível nacional. A cultura negra, como poderemos constatar ao longo deste trabalho, se fez caminho de resistência por meio da existência, o que no contexto da prática de interdição das classes dominantes, não foi um simples e natural processo, e sim complexo e árido.

O corpo-sujeito negro carioca tem em sua história a marca da marginalização, intimamente ligada ao racismo, que ainda hoje permeia a nossa sociedade, sendo então atacado em suas diversas peculiaridades. A violência e a repressão perpassaram pelas estéticas, performances e tradições, atuando muito nas formas de sociabilidade da comunidade negra, formas de vivência deste recorte da população. Essas formas de sociabilidade são as festas, celebrações, rodas e encontros de iguais, onde eram criadas, praticadas e disseminadas as músicas e as danças.

Para melhor exemplificar esse processo de repressão da cultura e arte negra, que muito influenciou nas formas e rumos que tomaram esta cultura, trabalharemos pontos dos processos históricos de três danças: A capoeira, o samba e o funk. Essas três danças são também gêneros musicais, linguagens, movimentos sociais/culturais e no caso da capoeira, também uma luta/jogo. As três expressões possuem pontos em comum em seus processos históricos: como a ascendência e etnia africana de seus agentes criadores, os estigmas raciais e de classe que sofreram e elementos estéticos semelhantes. Sendo assim, faremos agora uma exposição sobre essas danças, a fim de analisar e entender de que forma se deram essas dinâmicas de interdição e produção.

1.1 CAPOEIRA - AS PRIMEIRAS GINGADAS DA CIDADE

Para fazer uma exposição sobre a Capoeira, utilizaremos como principal referencial textual o “Dossiê - Inventário para registro e salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil, publicado em 2007 pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Este documento, nos traz uma definição completa e esclarecedora sobre o que é a manifestação:

A capoeira é uma manifestação cultural que se caracteriza por sua multidimensionalidade – é ao mesmo tempo dança, luta e jogo. Dessa forma, mantém ligações com práticas de sociedades tradicionais, nas quais não havia a separação das habilidades nas suas celebrações, característica inerente à sociedade moderna. Ainda que alguns praticantes priorizem ora sua face cultural, seus aspectos musicais e rituais, ora sua face esportiva, a luta e a ginástica corporal, a dimensão múltipla não é deixada de lado. Em todas as práticas atuais de capoeira, permanecem coexistindo a orquestração musical, a dança, os golpes, o jogo, embora o enfoque dado se diferencie de acordo com a singularidade de cada vertente, mestre ou grupo. (BRASIL, 2007, p. 11)

A Capoeira possui muitas versões e enredamentos em seu processo histórico, como o local de seu surgimento (Recife, Bahia ou Rio de Janeiro), sobre ser luta ou dança, cultura ou esporte e entre outras questões. Porém, dentre todas estas possibilidades, encontramos um cenário e personagem comum: a Cidade e o Corpo/Sujeito Negro, o que nos traz nossa fórmula inicial para estudarmos, o corpo-sujeito negro e urbano. São diversos os atravessamentos e narrativas que se têm sobre a capoeira, que atualmente é mundialmente conhecida e praticada:

Um reforçado imaginário produzido por livros, filmes e telenovelas relacionou a capoeira à escravidão rural, a sua prática nas senzalas sob o olhar desconfiado do senhor de engenho, mas a capoeiragem fincou raízes nas áreas urbanas. A perspectiva que parecia mais coerente remetia para o desenvolvimento da arte nas principais cidades portuárias brasileiras, tendo surgido como prática urbana de resistência de escravos ao ganho, na maioria das vezes reunidos nos agrupamentos conhecidos como malts. (BRASIL, 2007, p. 8)

Foi durante a espera por trabalho nos portos das cidades banhadas pelo litoral, no séc. XIV, que negros escravizados e ex-escravizados, iniciaram as práticas da capoeira. A partir disso a capoeiragem passou por diversos processos que envolveram outros sujeitos além dos escravizados que possuíam contextos sociais e jurídicos diferentes (considerados maiores em uma hierarquia de classes) e assim como muitas manifestações populares, a capoeira foi cooptada pelo Estado e movimentos sociais da época.

Segundo o Dossiê do IPHAN (BRASIL, 2007), antes da instauração da República, escravos capoeiras ganharam prestígio pela participação na Guerra do Paraguai, ocorrida entre 1864 e 1870. Durante a Guerra do Paraguai, ocorriam simultaneamente movimentações que culminaram na instauração do regime da República, onde os bandos de capoeiras, chamados de “Maltas”, defendiam diferentes partidos e confrontavam-se. Em paralelo, o governo monárquico utilizou-se da prática para políticas estratégicas de apoio e defesa contra o movimento de revindicação da República, criando a “Guarda Negra”, uma milícia com a missão de atacar republicanos.

Porém, apesar de todo aparente prestígio de seus indivíduos praticantes, a capoeira mesmo com a República instaurada no Brasil e a abolição da escravidão, se tornou oficialmente ilegal, sendo inserida no código penal brasileiro (Decreto de 11 de outubro de 1890, Artigo 402), proibida então de ser executada em praça pública a tal *capoeiragem*. Segue o texto do decreto que de forma jurídica, instrumentou o Estado na repressão da prática:

Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal, conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor ou algum mal:

Pena: de prisão celular de dois meses a seis meses. (BARBIERI, 1993, p.117)

Apenas em 1937 que ocorreu a descriminalização da prática da capoeira através do projeto político nacionalista do Estado Novo que incentivava e valorizava a cultura brasileira, a fim de construir uma identidade nacional (BRASIL, 2007). A capoeira foi ressignificada como “arte marcial brasileira”, sendo então identificada também como um esporte que poderia ser ensinado e praticado nas escolas e outras instituições públicas ou não.

1.2. SAMBA - NO ESPAÇO DA *SÍNCOPA* QUE OPRIME, O CORPO DANÇA, OCUPA E RESISTE

Para falar do corpo no samba, é preciso pensar um corpo ancestral que se recria apesar de seu papel designado de “força de trabalho”, tendo suas dinâmicas de sociabilidade e lazer também como forma de resistência. Quando falamos de um corpo ancestral, queremos trazer um

corpo que remonta as práticas de seus anteriores que viveram em África e usavam danças, tambores (e seus toques) em ritos culturais e religiosos.

Essa manifestação corporal ancestral, em terreno carioca e fluminense, não se deu apenas no samba, mas também no Jongo/Caxambu, sendo também originárias de práticas culturais e religiosas negras. Porém, a título de exemplificação, escolhemos o samba visto que este nos parece mais atravessado pelo caráter urbano da prática. Em seu trabalho sobre o samba, Muniz Sodré (1998), apresenta uma fala sobre o jazz, destacando um elemento comum entre o gênero musical afro-americano e o samba, a *síncopa*:

De fato, tanto no jazz quanto no samba, atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal - palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta - no apelo da síncopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço. (SODRÉ, 1998, p. 11).

Atravessado pela marginalização socioeconômica, o corpo-sujeito sambista e suas práticas foram se metamorfoseando a fim de achar estratégias para continuar resistindo e existindo. Uma das fortalezas da resistência negra fora a casa de Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata, baiana e sacerdotisa do candomblé, vinda fugida no final do séc. XIX para o Rio de Janeiro devido às perseguições policiais. Casou-se com João Batista da Silva, um dito negro “bem sucedido”, sendo médico que chegou a alcançar prestígio tornando-se chefe de gabinete do chefe de polícia do governo da época. Sodré, descreve a estrutura e dinâmica de sua casa:

Metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra, a casa continha elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global “responsabilidade pequeno-burguesa dos donos (o marido era profissional liberal valorizado e a esposa, uma mulata bonita e de corpo gracioso); os bailes da frente da casa (já que ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais “respeitáveis”), os sambas (onde atuava a elite negra da ginga e do sapateado) nos fundos; também nos fundos, a batucada - terreno próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso - bem protegida por seus “biombos” culturais da sala de visitas (em outras casas poderiam deixar de haver tais “biombos”: era o alvará policial puro e simples). Na batucada, só destacavam os bambas da perna veloz e do corpo sutil. (SODRÉ, 1998, p. 15)

Neste sentido de “metáfora viva”, o autor aponta para enredamentos que o samba veio a passar, adotando estratégias de adaptação para evitar repressão de sua prática. Os citados “bailes da frente da casa”, seriam aqueles que os ritmos como polcas, lundus, maxixe e modinha,

considerados fusões musicais africanas e europeias eram tocados. O samba em sua forma mais “original”, tinha seus batuques, danças e ritos religiosos executado nos fundos para que tudo se fizesse mais palatável à sociedade e seus instrumentos civilizatórios e repressores. Com essa estratégia, a casa se consagrou como referência do samba, continuando situada na Praça Onze, Centro da cidade do Rio de Janeiro, resistindo ao processo urbanístico de reforma de Pereira Passos.

Ainda no final do séc. XIX, o carnaval originalmente uma festa europeia, foi reapropriada pela população negra, trazendo aspectos de sua identidade cultural, conseguindo assim romper os limites das divisões sociais dos espaços. Sodré descreve essa reapropriação como os desfiles dos ranchos e cordões carnavalescos, realizados por aquela comunidade, e origem das escolas de samba:

O aparecimento da palavra escola é o sintoma de uma mutação ideológica: o rancho-escola abandonava as características (mais negras) dos cordões em favor de significações mais integradas na sociedade branca. A partir dos ranchos-escolas, surgiram, de 1923 em diante, as escolas de samba (no começo, apenas blocos), mantendo grande parte das antigas características (passeata, porta-bandeira, mestre-sala, orquestra etc), mas também o “direito” de penetração no espaço urbano branco (SODRÉ, 1998, p.36)

A partir dessa estratégia de entrada no espaço urbano e cultural branco, artistas negros conquistaram prestígio, atuando profissionalmente e se inserindo em meios de difusão de música, como as rádios. Neste caminho, o samba foi se consolidando como referência de música popular brasileira. Inseriu-se no modo de produção capitalista, e no século XX, no período a partir dos anos 20, tornou-se, assim como a capoeira, uma fonte de inspiração nacionalista (política adotada pelo governo da época).

Em complemento ao prestígio que o samba ganha a partir da década de 20, temos posteriormente, na década de 50, o surgimento de um novo gênero musical, a Bossa Nova. O gênero surge do próprio samba, com uma forte influência do jazz, sendo produzido por sujeitos oriundos de classes altas intelectualizada. Vale destacar que o samba nesta roupagem “embraquecida”, foi uma forma que mais deu destaque ao samba internacionalmente.

As ramificações no samba, tanto culturais quanto mercadológicas foram variadas e até hoje ainda se capilarizam. Porém, talvez seja o samba, em termo de acúmulo processual e histórico, um dos exemplos de manifestações negras que mais nos ajude a entender o que é viver

e ter esse corpo-sujeito na cidade do Rio de Janeiro. Um corpo que se move a partir dos passos de sua ascendência, mas que busca através de estratégias de sobrevivência a aceitação do seu modo de ser-viver, se desterritorializando, passando por estigmatizações, cooptações e retaliações, até alcançar um (enquadrado) prestígio e reconhecimento.

1.3 FUNK - UMA NOVA IDENTIDADE PARA O MESMO CORPO DIASPÓRICO

O corpo do (no) funk, entre aqueles todos que já tratamos neste trabalho, é o mais contemporâneo e popular, com acúmulo de influências das diversas produções de cultura diaspórica negra. Adriana Carvalho Lopes (2011), a partir de Gilroy (2001), nos dá uma definição desta identidade que se manifesta no corpo funkeiro:

“Mar, movimento, mistura são metáforas que dão vida ao sentido poético da cultura negra contemporânea. Fundamental na constituição do mundo moderno ocidental, mas situada com toda violência à sua margem, essa cultura tem origem híbrida nas viagens de antigos navios. Música, dança e estilo são as marcas dessa cultura que desafia as fronteiras dos estados-nação com seus padrões de ética e estética. Disseminação é a forma de sua trajetória. Diaspórico é o estilo de sua identidade, que só pode ser entendida no plural” (...) No funk encontramos várias performances que evidenciam essa mescla: a fala cantada do rapper, muitas vezes, carrega a energia dos puxadores de escola de samba, a vulnerabilidade do corpo do break é acentuada com o rebolado e a sensualidade do samba e o sampler vira batida de um tambor ou atabaque eletrônico. (GILROY apud LOPES, 2011, p. 16 e 17)

O hibridismo com a musicalidade de fora do país encontrado também no samba (lundu, maxixe, modinha), se destaca no movimento funk por ser diretamente ligado com o movimento hip-hop norte-americano, sendo este igualmente oriundo de um espaço periférico e marginalizado. Neste sentido, a ideia de diáspora se faz mais clara para entender a movimentação da cultura negra, com todas basicamente ligadas a atos de resistência e de resposta aos processos discriminatórios.

Falando especificamente do corpo funkeiro, este foi apontado tanto pelo Estado quanto pela sociedade nas últimas décadas no Rio de Janeiro como perigoso, ameaçando pilares sócio-culturais, estéticos e políticos, ligadas às questões raciais. Da forma de se vestir e de se portar, o modo de ser funkeiro se difundiu entre a juventude periférica carioca, rompendo barreiras geográficas e, ao mesmo tempo, representando territórios bem específicos, a periferia/favela.

Como Sodré nos aponta, a dança, assim como muitas expressões da diáspora surge juntamente com a música:

O ritmo da dança acrescenta o espaço ao tempo, buscando em consequência simetrias às quais não se sente obrigada a forma musical no Ocidente. Na cultura negra, entretanto, a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical. (...) A resposta dançada de um indivíduo a um estímulo musical não se esgota numa relação técnica ou estética, uma vez que também pode ser um meio de comunicação com o grupo, uma afirmação de identidade social ou um ato de dramatização religiosa. (SODRÉ, 1998, p. 22)

Podemos verificar que esta mesma dinâmica se deu no funk, onde também nasceram juntas as performances musicais e de dança. Desta forma, o funk se tornou um dos principais canais de visibilidade da juventude periférica negra, o que sujeitou o Estado, a sociedade e também o mercado, a se posicionar diante desta nova identidade que assumiu o corpo negro. Sobre como se deu esse processo, teremos um melhor aprofundamento nos próximos capítulos.

1.4 PROVOCAÇÕES A PARTIR DO COMUM

Após todo esse trajeto que fizemos nos contextos experienciados pelo corpo-sujeito negro urbano, gostaríamos de ressaltar um ponto em comum entre as três danças: a captura a partir dos interesses políticos (sendo esta política aqui tratada no seu sentido mais amplo), vindo de estruturas de poder externas.

A capoeira teve seu momento de captura com a participação de seus praticantes na Guerra do Paraguai e também na criação da “Guarda Negra” pelo governo monárquico. Já o Samba e o Funk, tiveram pelo Estado, a burguesia e o mercado diversas intervenções que serviram para criação de estratégias de resistência, quanto para o enquadramento/interdição.

Ao pensar no corpo nessas experiências, podemos verificar uma questão latente: a funcionalidade. O corpo-produto, corpo-símbolo, corpo-servil, sempre ronda (e assombra) corpos negros. O empoderamento muitas vezes foi permitido apenas pela via da domesticação, uma herança escravocrata, arriscaríamos.

Para que serve um corpo negro? Uma pergunta-provocação, que devemos ter como princípio para todas as reflexões sugeridas a partir de agora.

CAPÍTULO 2 - TRAJETÓRIAS DO ‘MUNDO FUNK CARIOCA

Para a discussão sobre o funk de forma específica, primeiramente faremos uma exposição de caráter historiográfico para que tenhamos um pano de fundo do nosso trabalho. A antropóloga Adriana Lopes, em diálogo com Hermano Vianna, nos ajuda a iniciar e remontar esta narrativa:

É preciso reconhecer que, embora nesse movimento de importação cultural os interesses das elites nacionais sejam predominantes, as classes subalternas não são alheias a esse processo. Com exemplo do funk carioca, podemos observar que esses sujeitos também constroem o hibridismo cultural que constitui aquilo que poderá vir a ser considerada (ou não) uma prática ou uma cultura local/nacional.

(...) Trata-se de uma linguagem diaspórica disseminada através da música e intrinsecamente relacionada com a construção de identidades de jovens negros habitantes de territórios urbanos que são marcados por formas similares, mas não idênticas, de racismo, pobreza e segregação espacial.

(...) Desse modo, para compreender a cultura negra diaspórica não é necessária uma permanente volta às origens culturais na África – como argumentaria Vianna (1988). Não é a origem comum que define, simbolicamente, a diáspora africana e sim um compartilhamento de experiências marginais e subalternas.

(...) Trata-se da (re)invenção e renovação de ritmos negros que sempre pulsaram nos bairros pobres e nas favelas cariocas. (LOPES, 2011, 25, 26-27)

Como já tratamos no capítulo anterior, o funk nasce de um hibridismo cultural, com caráter diaspórico, o que nos leva a entendê-lo também como prática de resistência. A resistência não se dá necessariamente no movimento de “voltar as raízes”, como pontua Lopes, mas sim no de se reinventar como corpo produtor de sua própria existência, não submisso ao papel/função que lhe é designado.

2.1 - O INÍCIO

No sentido de “reinvenção de ritmos”, podemos localizar a faísca inicial do processo em meados da década de 70, quando ocorreu a introdução dos estilos musicais norte-americanos no Rio de Janeiro através dos “bailes da pesada” ou “bailes black”, promovidos no “Canecão” (Zona-Sul), onde destacavam-se músicas de artistas como James Brown, e algumas produções brasileiras inspiradas no estilo “black/soul music”, como Gerson King Combo e Tim Maia. Tendo esta casa de shows posteriormente passado a se dedicar ao gênero musical MPB (Música

Popular Brasileira), os bailes começaram então a ser promovidos nos subúrbios cariocas, pelas já existentes e numerosas equipes de som, como as grandes “Soul Grand Prix”, “Furacão 2000” e “Big Mix”. A principal referência destes bailes era movimento “Black Power” norte-americano, contando já com uma formação massiva de público, ainda em fase de desconhecimento pela imprensa e as classes mais altas. (VIANNA, 1988).

FIGURA 1 - Baile Black em Bangu, Zona Oeste do Rio de Janeiro



Fonte: Blog - Mulheres do Funk: Da inimiga a poderosa

FIGURA 2 - Djs da equipe de som “Soul Grand Prix”



Fonte: Imagem parte do encarte do álbum da equipe “Soul Grand Prix”

Chegando na década de 80, os bailes se consolidaram porém com contornos mais heterogêneos e referências brasileiras:

O estilo Black norte-americano já não prevalecia nos bailes de subúrbios em meados dos anos 1980. Porém, isso não quer dizer que os significados raciais não continuassem ali presentes. Tais significados foram reinventados, à medida que os dançarinos (ou os funkeiros) dançavam o som do hip hop, misturando passos de break com movimentos de outros ritmos negros, considerados nacionais, como o jongo e o samba. Ainda que, nesse momento, não houvesse funk cantado em português, o processo de transformação do hip hop em funk carioca já começava a acontecer. A “criatividade” de DJs e dançarinos era a marca das festas, na qual a diáspora africana era mais uma vez reencenada com novas misturas e novos elementos (LOPES, 2011, p.33).

É neste momento que nas pistas de dança dos bailes, o “Miami Bass”, vertente considerada mais eletrônica do hip-hop, proveniente da Flórida/EUA, começa a ser reproduzido pelos DJs (Disc Jockey). Ainda que a matéria prima musical continuasse importada, o gênero já ganhava contornos do atual funk, através das “livres traduções” feitas pelos dançarinos dos bailes que cantavam letras em português sonoramente semelhante a canção original. Desta forma, refrões de músicas como “You talk too much”² do grupo de REP americano, *Run DMC*, transformavam-se em “Taca Tomate” e o *hit* “Its Automatic”³ se tornava o “É Tchô-tchô-méri”. Esses *hits* foram denominados de “melôs” que tratavam de diversas temáticas com tom humorístico. Um dos grandes sucessos foi o “Melô da Mulher feia”⁴, de 1989, cantado por Mc Abdullah, sendo a música uma versão de “Do Wah Diddy”⁵ do grupo norte-americano 2Live Crew.

Nesta etapa, o movimento pode ser considerado amorfo, o funk e o hip-hop ainda se confundiam e muitas vezes eram sinônimos⁶. Porém, com a chegada do Miami Bass, foi reconhecido o elemento comum da percussão grave, parecida com o bumbo executado no samba. Essa identificação deu abertura para a experimentação de novas concepções de funk, sendo este incorporado ao terreno fértil que era o corpo negro periférico, pulsante dos ritmos da diáspora (capoeira, jongo, samba).

² Música original pode ser acessada pelo endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=EheLN-MDzrA>

³ Música original pode ser acessada pelo endereço: https://www.youtube.com/watch?v=uROo_oujaas

⁴ Música de Mc Abdullah pode ser acessada pelo endereço: <https://youtu.be/ZnidODyv0cY>

⁵ Música original pode ser acessada pelo endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=lvigbDK1NaU>

⁶ Em 1986, DJ Malboro, um dos primeiros djs de funk, convida o público para participar de festa no clube Renascença, na Zona Norte do Rio de Janeiro, e entrevista alguns agentes do movimento da época:

<https://www.youtube.com/watch?v=vYEpw5F3kvM>

2.2 - DOS 90 AOS 2000 - NOVOS CENÁRIOS, VELHAS CONTRADIÇÕES

Nos anos 90, o funk se consolida como gênero musical, ganhando novos atores que produzem músicas em português, os MCs (mestres de cerimônia), cantando sobre as rotinas de suas vidas e de suas comunidades. Todo esse desenvolvimento traz visibilidade para o funk, se popularizando entre a juventude que está fora do contexto de periferia/favela/subúrbio e rompendo fronteiras socialmente estabelecidas.

A visibilidade ganhada traz também novos discursos e impressões sobre o funk, onde a mídia hegemônica e corporativa tem papel central, forjando signos de crime, violência, pânico social e depravação que trazem o caráter de ameaça para a manifestação. Um dos principais instrumentos utilizados por este segmento da mídia foram os episódios dos “arrastões”, onde supostamente jovens negros residentes de favelas se reuniam em grandes grupos nas praias da cidade com o objetivo de praticar roubos em massa contra os banhistas. Sobre este evento, Adriana Facina, nos traz uma perspectiva:

Criação midiática, os arrastões foram apresentados ao amedrontado público como assaltos realizados por bandos de funkeiros favelados. Na verdade, se tratavam de embates entre galeras oriundas de bairros como Vigário Geral, encenando na parte “nobre” da cidade os rituais já bastante conhecidos nos territórios além túnel. Fenômeno típico do Rio de Janeiro, as rivalidades das galeras de jovens brancos de classe média eram parte do cotidiano das praias da Zona Sul. O diferencial dos chamados arrastões era a cor da pele e a origem social dos jovens que se enfrentavam, alguns entoando gritos de guerra como “É o bonde do mal de Vigário Geral”. (FACINA, 2009, p.4)

Este marco no imaginário coletivo da Cidade (FREIRE FILHO & HERSCHMANN, 2003), desencadeou em uma série de campanhas contra o movimento. Os confrontos passaram a ser oficializados nos chamados “bailes de corredor”, onde os lados eram divididos em duas partes e a violência se tornava uma catarse generalizada, servindo de mercadoria para os organizadores dos bailes.

A partir destes fatos e com toda bagagem de estigmas, o funk passa enfrentar diversas formas de criminalização, tanto por parte da mídia e a opinião pública (dentro do recorte das

classes mais altas), quanto de fato pela via penal, através de CPI e Leis instauradas⁷. Essa perseguição à manifestação acaba se estendendo pelos anos 90 e pela primeira década do séc. XXI. O interesse midiático sobre o funk resulta em cadernos policiais com denúncias de atividades ilícitas nos bailes, onde o tráfico de drogas surge como principal incentivador e patrocinador.

De fato, a produção artística do funk tratou das atividades ilícitas relacionadas ao comércio em varejo de drogas⁸ ocorrido nas favelas. Os chamados “proibidões”, juntamente com os funks com temáticas sexuais explícitas, foram (e ainda são) principais instrumentos argumentativos dos “militantes anti-funk”. Ocorreu que ele se tornou uma das vertentes mais discriminadas, até entre os funkeiros, precisando ser entendido como fruto de seu contexto, como descreve Adriana Facina:

Empurrado de volta para as favelas e condenado à ilegalidade, no final da década de 1990 e no início dos anos 2000, o funk se dedicou a cantar o cotidiano neurótico de seus moradores, seja fazendo das façções criminosas sua inspiração, seja cantando o sexo num estilo papo reto, sem romantismo nem meias palavras. Mais uma vez, de volta a polêmica. Cunhado de proibidão, rótulo que mistura desde a apologia ao crime até músicas que simplesmente relatam uma realidade indigesta de forma nua e crua (...) (FACINA, 2009, p.7)

O funk “proibidão” expressa o cotidiano violento da juventude favelada, as relações de poder ali estabelecidas e a ânsia por liberdade das repressões tanto simbólicas quanto práticas, relacionadas à identidade, modos de produção/fruição da cultura, modos do fazer e de ser que se desviam da regra hegemônica. O proibidão, assim como todo o funk, está dentro de todo já recorrente processo de marginalização e perseguição das manifestações negras.

⁷ Em 3 de novembro de 1999 a Resolução 182 da Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro institui, por iniciativa do deputado Alberto Brizola (PFL), Comissão Parlamentar de Inquérito “com a finalidade de investigar os ‘Bailes Funk’, com indícios de violência, drogas e desvio de comportamento do público infanto-juvenil” (art. 1º). A “CPI do Funk” resulta na Lei 3410, promulgada em 30 de maio do ano 2000, e responsabiliza pelos bailes os presidentes, diretores e gerentes dos locais onde são realizados (art. 1º); obrigando-os a instalar detectores de metais na portaria (art. 2º); exigindo a presença de policiais militares durante todo o evento (art. 3º); requerendo permissão escrita da polícia (art. 4º); autorizando a interdição de locais onde se realizem atos de violência incentivada, erotismo e pornografia (art. 5º); proibindo a execução de músicas e procedimentos de apologia ao crime (art. 6º); impondo à autoridade policial a fiscalização da venda de bebidas alcoólicas para menores (art. 7º). (Fonte: <http://www.proibidao.org> (Acessado 17 de março às 21:03))

⁸ O delegado Orlando Zaconne define os chamados traficantes de “Acionistas do nada”(2007), visto que estes sujeitos são “a ponta final do comércio de drogas proibidas”, e detêm uma ínfima parcela do lucro dessa indústria de proporções internacional.

Destacamos aqui, a Resolução 013, lei assinada em 2007 pelo secretário de segurança pública do Estado do Rio de Janeiro, José Mariano Beltrame, que proíbe a realização de eventos de cunho cultural, esportivo e social sem a autorização prévia das autoridades responsáveis pelo policiamento de determinadas áreas. Esta resolução pode ser inserida ao pacote de intervenções do governo do Estado do Rio de Janeiro, denominadas políticas de pacificação⁹. Esta lei até a sua recente revogação em 2013, foi um grande impeditivo para ocorrência dos bailes nas favelas de forma legalizada, causando transtornos para aqueles que faziam e viviam o funk.

No ano de 2009, uma vitória institucional aconteceu para o funk, sendo reconhecido como patrimônio do Estado do Rio de Janeiro e pela definição um “movimento cultural e musical de caráter popular”. A partir desta conquista, podemos observar o funk como uma arena de disputas e resistências. Conseguiu-se através de militantes-atores do funk um *status* de legitimidade, ao mesmo tempo que a Resolução 013 ainda em vigor retirava o direito da prática ocorrer em seu local de origem. Estamos diante de um cenário repleto de contradições, que pode ser observado em grande parte da história do funk, onde a criminalização se tensiona constantemente com sua *glamorização*, devido ao alcance do funk que se difunde nacionalmente, conquistando a classes sociais não periféricas.

Todo pânico gerado pela mídia, não foi impedimento para o funk se desenvolver, ganhando então espaço no mercado fonográfico, sendo executado nas rádios, academias, clubes, boates e casas de shows de bairros da zona sul do Rio de Janeiro e com espaço na televisão. Para entender a dimensão, recorremos a João Freire Filho e Micael Herschmann que descrevem a evolução do movimento dentro da indústria fonográfica e midiática, bem como seus ganhos:

Não se pode negar que, desde os arrastões, o funk ganhou espaços nas estações radiofônicas, e MCs e DJs vêm obtendo grande êxito na indústria fonográfica. Discos de cantores como Latino, MCs Claudinho & Buchecha e William & Duda e coletâneas como Funk Brasil e Furacão 2.000 alcançaram ótimos índices de vendagem. O funk conseguiu desenvolver, em alguns momentos de sua trajetória, veículos próprios de divulgação: fanzines de razoável qualidade gráfica, programas diários de rádio FM e programas semanais de TV dedicados, em grande parte ou exclusivamente, ao mundo funk. Nos anos 90, o funk chegou a ser uma indústria que envolvia a realização de bailes, a produção e o consumo de roupas, discos/CDs, aulas de dança em academias, programas de TV/rádio, revistas e fanzines, peças de teatro e sites na Internet. Gerava direta e indiretamente, só nos bailes, 20 mil empregos, movimentando R\$ 10,6 milhões. (FILHO, HERSCHMANN, 2003. p.66)

⁹ Trataremos desta política mais a frente, de forma que analisaremos suas influências e consequências para o corpo negro funkeiro a partir das mudanças na cidade do Rio de Janeiro

É preciso ressaltar que dentro das músicas de sucesso, encontramos diversas vezes duas (ou mais) versões de suas letras, principalmente os “proibidões” e os que tratavam de temas sexuais, os funks “putaria”. As versões “*light*” são as que geralmente tocam nas rádios, festas em clubes e cantadas nos programas de televisão, sendo então passíveis de aceitação para os que não possuem as referências do modo de viver e existir nas favelas e são críticos em relação ao conteúdo das letras das músicas, tratado como inferior aos padrões da música brasileira. Essa estratégia de tornar menos “violento” é análoga aos bailes da casa de Tia Ciata, citados no primeiro capítulo, onde os ritmos mais “europeizados” eram executados na frente da casa e nos cômodos centrais, estando os batuques e suas dança aos fundos. A fórmula “adaptar-se para existir” se torna sempre fundamental.

Não temos a intenção aqui de deslegitimar essas estratégias, principalmente porquê através delas que foi possível uma juventude invisibilizada por conta de sua origem territorial ganhar voz, espaço e ser representada, e resistir apesar da insistente criminalização. É de se apreciar que o funk tenha produzido um hino como “Rap da Felicidade” que traduz de forma tão eficaz a rotina e as demandas das favelas:

Eu só quero é ser feliz
 Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é
 E poder me orgulhar
 E ter a consciência que o pobre tem seu lugar
 Minha cara autoridade, eu já não sei o que fazer
 Com tanta violência eu tenho medo de viver
 Pois moro na favela e sou muito desrespeitado
 A tristeza e a alegria aqui caminham lado a lado
 Eu faço uma oração para uma santa protetora
 Mas sou interrompido a tiros de metralhadora
 Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela
 O pobre é humilhado,esculachado na favela
 Já não aguento mais essa onda de violência
 Só peço, autoridade, um pouco mais de competência
 Eu só quero é ser feliz
 Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é
 E poder me orgulhar, e ter a consciência
 Que o pobre tem o seu lugar
 Diversão hoje em dia não podemos nem pensar
 Pois até lá no baile eles vêm nos humilhar
 Ficar lá na praça, que era tudo tão normal
 Agora virou moda a violência no local
 Pessoas inocentes, que não têm nada a ver

Estão perdendo hoje o seu direito de viver
 Nunca vi cartão postal que se destaque uma favela
 Só vejo paisagem muito linda e muito bela
 Quem vai pro exterior da favela sente saudade
 O gringo vem aqui e não conhece a realidade
 Vai pra Zona Sul pra conhecer água de coco
 E pobre na favela, vive passando sufoco
 Trocaram a presidência, uma nova esperança
 Sofri na tempestade, agora eu quero a bonança
 O povo tem a força, só precisa descobrir
 Se eles lá não fazem nada, faremos tudo daqui
 (CIDINHO E DOCA, 1990).

Da mesma forma, o funk conseguiu colocar em xeque a nossa divulgada e louvada democracia racial quando os Mcs Almicka e Chocolate questionaram, ao cantarem em “Som de Preto” a desvalorização dos sujeitos que produzem o funk, apesar da exaltação a sua criação. Em suma, o que temos é - O que o negro faz, nos serve, o negro como sujeito dignificado, não.:

É som de preto
De favelado
Mas quando toca ninguém fica parado
Tá ligado
O nosso som não tem idade, não tem raça
E não tem cor
Mas a sociedade pra gente não dá valor
Só querem nos criticar pensam que somos animais
Se existia o lado ruim hoje não existe mais
 Porque o funkeiro de hoje em dia caiu na real
 Essa história de porrada isso é coisa banal
 Agora pare e pense, se liga na resposta
 Se ontem foi a tempestade hoje vira abonança
 (AMILCKA E CHOCOLATE, grifos meus)

Através do funk foi possível conhecer essa parcela da cidade a partir de quem vivencia seu cotidiano, sendo uma ferramenta de enfrentamento na arena de disputas simbólicas, representativas e discursivas sobre o que é e quem vive nas favelas e periferias. O lugar de fala surge aqui para nós com um papel central e determinante para entender sobre estes territórios e suas produções de cultura. Sobre questões de pertencimento, lugar de fala e empoderamento, Ana Lucia Enne e Mariana Gomes, apontam:

Entendemos que as apropriações culturais, em especial as ligadas ao universo musical, permitem que esses sujeitos experimentem um empoderamento como enunciadores, garantindo não só que suas vozes tenham escoamento e suas representações visibilidade, mas que possam escolher, em suas manifestações artísticas, sobre o que falar, de onde falar e por quem falar (...)

“Na luta discursiva, autoridade e legitimidade para enunciar são fundamentais. Assim, o lugar de nascimento ou de moradia, a vivência, a prática cotidiana passam a ser usados como formas de capital cultural e social importantes para a consolidação desses agentes nas disputas e, de forma tática, servem também para reposicionar e desautorizar os demais agentes, que, por outros critérios, se outorgaram e eram reconhecidos como aqueles com o direito a falar sobre, incluindo aí jornalistas, produtores culturais, artistas, acadêmicos, políticos etc. (ENNE e GOMES, 2013, p.46 e 47).

O capital social e cultural de seus atores foi chave para a resistência do funk à sua criminalização, pois visto isso, a identidade da juventude carioca de favela viu-se representada diante de uma significativa oportunidade de protagonismo, o que fortaleceu o gênero musical como um dos principais consumidos e produzidos entre essa grande camada da população carioca. Sobre o protagonismo, Adriana Facina relata as facilidades de se “fazer funk”:

“No mundo do funk há uma aproximação muito explícita entre criação e fruição, pois muitos freqüentadores dos bailes, consumidores dos CDs e outros produtos da indústria funkeira são também criadores. Com letras simples, acompanhadas de sons feitos por colagens, sem a necessidade de uma formação musical mais formal e especializada, o funk abre espaço para aqueles que sonham em ser MCs e vêm nisso uma perspectiva de carreira bem mais atraente do que outras disponíveis para essa camada social.” (FACINA, 2009, p. 2)

Com uma quantidade considerável de Mcs e DJs em vias de sucesso com suas carreiras e ocupando espaços midiáticos, estes atores do funk produziram novas referências de sujeitos oriundos de favelas e periferias que vão além dos estigmas do “perigo” e “ameaça”, principalmente para quem está dentro delas. Ao observar as carreiras artísticas como alternativas às recorrentes para esta camada social (sendo essas, em sua maioria, ligadas ao serviço para classes mais altas), destaca-se então a importância do funk em questões de representatividade e empoderamento negro. Apesar de não ter forte ligação aos tradicionais movimentos sociais negros, o funk deve ser considerado um importante instrumento de combate ao racismo, visto que é por esses caminhos que muitos meninas e meninos sobrevivem às fortes tentativas de invisibilização e interdição por parte dos discursos e práticas hegemônicas.

Porém, é necessário complexificar os enquadramentos sobre o movimento onde encontramos as forças da mercantilização atuando para suprir as demandas das classes médias e altas consumindo o funk. Apontamos aqui então a necessidade de se ligar o fato da criminalização do funk conviver com sua glamorização, ao racismo velado inerente à nossa sociedade fundada sobre o mito da democracia racial. Adriana Lopes em seu trabalho destaca e

analisa uma reportagem sobre o funk do ano de 1995, da revista Manchete, mostrando o tratamento jornalístico dado ao funk, ao ser consumido pela juventude de classe média:

Até então confinada aos subúrbios cariocas, o funk rompe os limites dos bairros populares e começa a conquistar a juventude dourada da Zona Sul. Mais emergente do que nunca, o ritmo desafia o preconceito e parte para a ofensiva, embalando os bairros nobres e as boates chiques. Como o Rio, inevitavelmente, exporta comportamento, a onda começa a alcançar outras capitais. Com uma estratégia ousada, faz a cabeça de jovens abastados, carentes de Beatles, dos Rolling Stones, do Nirvana, etc. “o funk é a bola da vez. Atravessou as barreiras das favelas e a classe média aderiu. Não dava para esconder cinco mil pessoas dançando no subúrbio”, comemora a funkeira sangue bom, Fernanda Abreu. Revistas, programas de rádio, academias de Ginástica e milhares de discos vendidos transformaram o movimento num negócio da China... em plena Zona Sul do Rio de Janeiro. (...)

Apelo à violência ou não, o fato é que o funk está com tudo e atrai milhares de adeptos. Termômetros das moda, as academias de Ginástica já malham no ritmo do momento e quase todas contratam professores para ensinar o novo rebolado. “Dou aula de funk há dois anos. Já dei curso até no Uruguai e virou febre por lá”, conta o professor, 30 anos, entre um passo e outro na agitada turma da tarde da Equipe 1, que tem em média 35 e 50 alunos.

Fernanda Metne, 18 anos, é uma das que não perde o funk nosso de cada dia na Equipe 1. Joana Marinho, de 16 anos, é outra: “Amo esse ritmo. Sempre escuto. Mas teve época que os meus pais implicavam com os bailes do Chapéu Mangueira.” Para não desagradá-los, nem abandonar de vez a curtidão, Joana começou a dançar funk nos espaços da Zona Sul (...)

Note-se que o mesmo ritmo, ao ser consumido por essa juventude, passa a ser significado de forma oposta – aqui já não é o som do “inimigo público número um”, mas sim o ritmo da “juventude dourada” da Zona Sul. Portanto, o funk deixa de ser uma coisa dos “subúrbios” e dos “bairros populares”, não importando sequer se ele é (ou não) “um apelo à violência”. Quando é consumido por essa “juventude abastada” o funk transforma-se em “negócio da China”, pois é a moda de “academias” e de “boates” “chiques”. Vale destacar também que, diferentemente dos funkeiros das favelas e subúrbios, essa juventude tem “brilho”, “gosto” e “voz” nos textos jornalísticos. Não é a instituição policial que fala pelo funk. Muito pelo contrário, são os inúmeros relatos da “juventude dourada” que compõem a matéria. Na fala de uma das jovens, o funk, “o ritmo amado”, é amplamente consumido, principalmente nos espaços da Zona Sul da cidade. (LOPES, p.45, 2011)

A abordagem da matéria sobre o funk explicita o quanto o preconceito musical não está necessariamente ligado ao conteúdo do gênero musical, e sim de onde vem quem o produz e consome. O racismo inconfessável (LOPES, 2011), velado, se manifesta mais uma vez, tanto com sua face perseguidora e impeditiva, quanto com sua face de herança escravocrata, pois vê-se

então uma manifestação negra aqui enquadrada¹⁰ no serviço de entretenimento para as classes mais altas, majoritariamente branca.

Não nos caberá aqui desatar este nó para se encontrar o limite entre a captura (pelo estado, mídia, mercado ou os três) e a legitimidade. Trata-se de uma tentativa constante de destacar os significados raciais, tratados por Lopes a partir de Stuart Hall:

Segundo Hall (1997), raça é um significado mutável e intrinsecamente relacionado com as formas de exclusão de determinados sujeitos do mundo moderno. Nesse sentido, mais do que buscar pela “raça”, é necessário estar atento para a forma pela qual sujeitos e práticas são racializados – um processo que tem como característica principal a construção discursiva da desigualdade (Blackledge, 2008). Na cidade do Rio de Janeiro, a racialização é um processo simbólico de discriminação realizado pelo discurso hegemônico, que atribui às favelas e aos sujeitos favelados certas características, situando-os como alienígenas, perigosos, bárbaros etc. Nesse discurso, a referência à raça ou a qualquer critério racial não são explicitamente mencionados. (LOPES, p11. 2011)

A necessidade de se ressaltar esses significados contidos nas questões, justifica-se a medida que estes sejam melhor considerados nas produções de discursos, políticas sociais e políticas culturais, a fim de que um dia se alcance de fato uma real emancipação das manifestações culturais negras.

2.3 - ALÉM DA “DANÇA DA BUNDINHA”

Para prosseguirmos com nosso trabalho, é necessário fazermos um pequeno panorama sobre a atual cena do funk, principalmente as mudanças pós-década de 90. Da primeira década dos anos 2000 até os dias atuais, o gênero se capilarizou em diversos sub-gêneros, tendo inclusive se misturando com outras referências musicais, como o pagode, o pop e eletrônico norte-americano. Temos algumas classificações criadas como “funk consciente”, “funk melody” e as recentes “funk ostentação” e “rasteirinha”. Com já 30 anos de existência, são inúmeras carreiras consolidadas e novos nomes que surgem em todo tempo, sendo estes aparatados pelas novas

¹⁰ Têm-se aqui como exemplo de enquadramento, as já citadas versões *light* dos funks

tecnologias de produção audiovisual e mídias sociais na internet¹¹.

Assim como gênero musical, e o funk também se desenvolveu em sua forma de dançar. A partir dos anos 2000, surgiu um novo formato além dos Mcs individuais ou em duplas, começando a fazer sucesso os “bondes”, grupos de jovens, em sua maioria do gênero masculino, onde as danças sensuais já características do estilo foram ganhando novos elementos e destaque nas performances. Dentre estes novos elementos, é interessante observar como alguns padrões patriarcais de comportamento corporal, são suspensos:

Esses grupos, frequentemente, utilizam, como nome artístico, termos que são, usualmente, utilizados para designar identidades femininas estereotipadas – piranhas, facinhos etc. Além disso, os movimentos acrobáticos que se misturam com um rebolado, considerado feminino, faz parte de sua performance de palco. Desse modo, os bondes parecem quebrar determinados significados de masculinidade. (LOPES, p.190, 2011)

Neste contexto, foram diversos bondes que se formaram com suas danças que faziam sucesso e viraram “moda” entre a juventude. Com destaque na mídia e nas pistas de danças, temos exemplos como o “Bonde do Tigrão”, “Bonde do Vinho”, “Bonde dos Magrinhos” que abriram caminhos para posteriormente surgirem bondes como “Os Ousados”, “Os Hawaianos” e entre outros, que em suas músicas tinham em maioria a temática da sexualidade, tema este que passou a dominar os conteúdos da produção no funk.

Tratando então destas danças e sua evolução, é possível ligar os Bondes e suas danças, com toda sua força de popularização entre jovens, ao surgimento do “Passinho” ou, em seu nome completo, o “Passinho do menor da favela”. Ao observar algumas performances¹² destes bondes pioneiros, é possível perceber unidades coreográficas utilizadas pelos meninos e meninas que hoje praticam o Passinho. A prática do Passinho se tornou uma forte vertente do funk, com milhares de dançarinos infanto-juvenis e adolescentes, mobilizando intervenções da mídia, do mercado e do Estado e produzindo produtos intelectuais acadêmicos e audiovisuais.

O Passinho é um dos símbolos principais (e recentes) do movimento funk nestes

¹¹ A internet é um elemento que revolucionou toda a indústria fonográfica, incluindo o funk, em suas formas de produção, fruição, consumo e divulgação dos trabalhos artísticos que, em análise geral, se tornaram mais acessíveis e democratizadas.

¹² Alguns registros de performances podem se acessados pelos endereços:
https://www.youtube.com/watch?v=Hs_wOAoDF00, <https://www.youtube.com/watch?v=GrHSx4frx3Y>,
https://www.youtube.com/watch?v=ojfYhFj_N5w, https://www.youtube.com/watch?v=ojfYhFj_N5w,

primeiros anos da segunda década de 2000. A partir de agora trataremos desta manifestação, analisando suas relações internas e externas, as intervenções, capturas e padrões de performance, tudo isto, tendo como plataforma de trabalho o acúmulo já feito aqui sobre a diáspora e significados raciais no Brasil, com recorte específico para a cidade o Rio de Janeiro.

CAPÍTULO 3 - PASSOS EM RITMO DE RESISTÊNCIA

3.1 - "TAVA ARMADA A QUIZUMBA"

...Foi então que uns brancos muito legais convidaram a gente prá uma festa deles, dizendo que era prá gente também. Negócio de livro sobre a gente, a gente foi muito bem recebido e tratado com toda consideração. Chamaram até prá sentar na mesa onde eles tavam sentados, fazendo discurso bonito, dizendo que a gente era oprimido, discriminado, explorado. Eram todos gente fina, educada, viajada por esse mundo de Deus. Sabiam das coisas. E a gente foi sentar lá na mesa. Só que tava cheia de gente que não deu prá gente sentar junto com eles. Mas a gente se arrumou muito bem, procurando umas cadeiras e sentando bem atrás deles. Eles tavam tão ocupados, ensinado um monte de coisa pro crioulo da platéia, que nem repararam que se apertasse um pouco até que dava prá abrir um espaçozinho e todo mundo sentar juto na mesa. Mas a festa foi eles que fizeram, e a gente não podia bagunçar com essa de chega prá cá, chega prá lá. A gente tinha que ser educado. E era discurso e mais discurso, tudo com muito aplauso. Foi aí que a neguinha que tava sentada com a gente, deu uma de atrevida. Tinham chamado ela prá responder uma pergunta. Ela se levantou, foi lá na mesa prá falar no microfone e começou a reclamar por causa de certas coisas que tavam acontecendo na festa. Tava armada a quizumba. A negrada parecia que tava esperando por isso prá bagunçar tudo. E era um tal de falar alto, gritar, vaiar, que nem dava prá ouvir discurso nenhum. Tá na cara que os brancos ficaram brancos de raiva e com razão. Tinham chamado a gente prá festa de um livro que falava da gente e a gente se comportava daquele jeito, catimbando a discursadeira deles. Onde já se viu? Se eles sabiam da gente mais do que a gente mesmo? Se tavam ali, na maior boa vontade, ensinando uma porção de coisa prá gente da gente? Teve um hora que não deu prá agüentar aquela zoada toda da negrada ignorante e mal educada. Era demais. Foi aí que um branco enfestado partiu prá cima de um crioulo que tinha pegado no microfone prá falar contra os brancos. E a festa acabou em briga... Agora, aqui prá nós, quem teve a culpa? Aquela neguinha atrevida, ora. Se não tivesse dado com a língua nos dentes... Agora ta queimada entre os brancos. Malham ela até hoje. Também quem mandou não saber se comportar? Não é a toa que eles vivem dizendo que “preto quando não caga na entrada, caga na saída”...

Esta epígrafe foi desenvolvida pela intelectual e militante negra, Lélia Gonzales, em seu artigo apresentado no IV Encontro Anual da Associação Brasileira de Pós-graduação e Pesquisa nas Ciências Sociais, em outubro de 1980. Apesar de ser um texto de mais 30 anos, ainda se faz necessário e contemporâneo, visto que suas denúncias nos darão suporte na continuação de nossas reflexões sobre o corpo-sujeito negro periférico carioca diante seus tratamentos e posicionamentos nas conjunturas da cidade. Dentre estas denúncias, estão as consequências do mito da democracia racial (mestiçagem) a partir do qual o Brasil se funda e desenvolve suas relações sociais: o silenciamento e enquadramento do negro nas construções de discursos sobre si, atrelados ao que é simbólico e imagético.

Estando em um cenário racialmente democrático, o negro está convidado para a festa, que no caso o está celebrando e de certa forma cortejando-o, atraindo-o pelo viés da prática da colaboração para sua libertação. Todavia, há uma delimitação espacial que se expressa através da imposição dos padrões de comportamento e de fala. Quem, para quem e como se é falado, são fatores centrais para entender a confusão que se instalou na festa.

O momento de revolta do negro, seja ela corporal (física) ou discursiva, é o onde se (re)instauram e se expõem as racializações discriminatórias que inferiorizam e desvaloram. A herança escravocrata é reencarnada, e os dominadores retornam às suas velhas práticas, porém agora a resistência a esta violência não é mais criminalizada. Um arena de combate se forma, onde o negro sai de seu lugar comum (serviçal, domesticado) em busca de uma nova forma de se fazer uma festa, e reconfigurar os lugares de fala e prática.

Enne e Gomes, a partir de Bourdieu, desenvolvem sobre esta disputa pelo deslocamento das hegemonias nos espaços:

Para Bourdieu, portanto, há uma relação direta entre as formas de estruturação do espaço físico e do espaço social, implicando em uma associação entre o controle sobre formas de capital, instâncias de poder e capacidade de ocupar ambas as formas espaciais, gerando sistemas classificatórios de pertencimento, valorização e exclusão.

(...) É nesse cenário de composição do urbano na modernidade ocidental, em que as classes tradicionais e a burguesia em ascensão tomam, através da concentração dos tipos de capital, os espaços e os resignificam através de uma simbólica de distinção e exclusão, que aqueles que vivenciam os espaços degradados precisam também ativar formas alternativas de capital para se colocarem na disputa e, nas arenas possíveis, transformarem os espaços já significados em territórios de legitimidade e poder. (...)

(...) Ora, nem sempre é possível alterar a composição física do espaço, ao menos a curto/médio prazo. Dessa forma, é preciso resignificar a espacialidade já consolidada objetivamente. Seja transformando-a em visível; seja exigindo o direito a escolher como representá-la, o que falar sobre ela; seja reivindicado o direito e a legitimidade de poder falar sobre ela, mais do que observador externo, porque a vivência e prática; de não querer que sua voz seja dominada, amestrada, tomada por quem já lhe tomou a realidade objetivada. Trata-se de outra importante dimensão da luta, que não necessariamente exclui enfrentamentos no campo da materialidade, mas coloca em cena o lugar central da cultura nas disputas por poder, também indicado por Stuart Hall (2003). (ENNE e GOMES, 2013 - p.49 e 50)

Diante desta relação direta entre os espaços sociais e físicos, indicada por Bourdieu, temos a cultura emergindo como importante e central campo de operação das disputas desses espaços. Logo, sendo o capital cultural um de seus aspectos mais fortes, a parcela negra da

sociedade se instrumenta dele para se legitimar e empoderar nos/dos espaços, a fim de colocar sua voz, em seu sentido amplo. Como diz Hall (2003), trata-se de formas de ocupar um espaço social não pertencente a si, por via de expressões traduzidas em estilos capilares, posturas, gingados e modos de viver e falar, sendo também esta uma forma de sustento e solidariedade entre a comunidade.

O fato das produções artísticas e de cultura sempre fluírem¹³ nas camadas negras populares foi determinante para sua resistência e sobrevivência, como já pudemos observar e analisar em nossos primeiros capítulos deste trabalho. Assim sendo, como já enunciado, trataremos de uma das expressões mais recentes, o Passinho, uma forma de se dançar o funk que se difundiu e mobilizou de forma muito expressiva a juventude negra periférica carioca.

3.2 - O PASSINHO TEM E FEZ HISTÓRIA NO FUNK

Para iniciarmos nossa análise, será preciso fazer uma exposição sobre o percurso e que o Passinho fez como manifestação cultural. Devido a escassez de produções acadêmicas que tratem a história do Passinho, teremos como base artigos de colunas jornalísticas entre outros materiais midiáticos, bem como o filme de Emílio Domingos “A Batalha do Passinho”, documentário lançado em 2013 que acompanhou e mostrou de dentro das periferias o desenvolvimento da dança e seus agentes.

Tentando alcançar uma definição mínima sobre o que é a dança do “Passinho”, podemos dizer que se trata como uma forma de se dançar o funk, utilizando o *freestyle* (técnica de improvisação), com coreografias complexas que são executadas em desafios feitos a outros dançarinos de passinho. Os movimentos são uma fusão entre diversos estilos de dança, como diz a música de Vakão e Sabará¹⁴, é uma mistura do frevo com funk, mas também é possível observar outras referências coreográficas, como do hip-hop, break, samba e capoeira.

O passinho, assim, nasceu nos bailes funk das comunidades, como forma de sociabilidade, lazer e flerte. Conforme foi ganhando destaque, a dança se difundiu e os

¹³ Podemos atrelar esse fluxo a transmissão de uma herança ancestral africana que se relaciona com seus contextos político-sociais

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=PGXd4kJOQ1s> (Acessado dia 10 de março de 2016 às 23:17)

dançarinos foram aprimorando seus movimentos, inserindo-os no seu dia-a-dia, como descrevem Baianinho e Beizola em depoimento para o filme:

Virou febre. Febre assim no baile funk na minha comunidade, no Jacarezinho. (BAIANINHO, A BATALHA DO PASSINHO, 2013, TC: 2'45'')

Era tudo novidade, a gente andava na rua e ia dançando, conversando um com o outro, do nada acontecia. (BEIÇOLA, A BATALHA DO PASSINHO, 2013, TC: 2'49'')

Algumas referências citadas pelos meninos no filme são os artistas norte-americanos como Michael Jackson e Usher. Porém, em sua maioria, eles se referenciam entre os próprios dançarinos de Passinho, dizendo que aprenderam dançando ao olhar um outro menino dançar. Principalmente, os olhares se voltaram para os que ganharam fama na cena.

Teríamos muita dificuldade em mapear de forma específica um ponto inicial para o Passinho, ainda mais que, assim como já analisamos, trata-se de mais uma manifestação com um acúmulo cultural dos anos de desenvolvimento da cultura diaspórica no Brasil. Porém, um marco que temos, é a postagem do vídeo “Passinho Foda” em setembro de 2008 no Youtube, onde Beizola e seus amigos dançam o passinho em uma roda no quintal de uma casa, nos dando uma pista de quando ocorreu a “explosão” da prática, visto que o vídeo alcançou um considerável número de visualizações, que hoje (2016) passam das 4 milhões.

Esse e outros vídeos, desencadearam em diversas postagens de dançarino na internet, essa se tornando a principal estratégia de divulgação do Passinho. Os meninos que ganharam reconhecimento, conseguiram esse *status*, através da Internet, postando vídeos no Youtube e na comunidade “Passinho Foda” da extinta mídia social Orkut. Por esta estratégia, Marcus Faustini define os meninos como novos potentes operadores estéticos da cidade, desmistificando o duro pensamento comum sobre o modo de ser e viver favelado, dentro do campo da Cultura Digital:

A potente conexão entre território, jovens e cultura digital em algumas favelas cariocas traz um vento que abre brechas e forja novos movimentos do pensamento, expressão e possibilidades de existência. (...)a intimidade desses sujeitos com as máquinas expressivas da cultura digital vai além e tem produzido potência estética em diversas operações de espaço/tempo que eram vistas apenas como identidades de um modo fixo de viver. Um bom exemplo disso é o “passinho do menor”, para o que chamamos a atenção desde 2010: os jovens filmam suas danças na rua, corredores, quintais, na frente das lan houses e colocam os vídeos no YouTube, onde recebem acessos expressivos. Misturando desde frevo com funk, os pequenos vídeos desorganizam a ideia de centro do discurso imagético. Ali, ao mesmo tempo, podemos dizer que temos intervenção no

território, vídeo, dança e diversas outras categorias que asseguram contemporaneidade diante dos arautos da distinção. A potência dessa expressão vem aproximando esses jovens performáticos de artistas contemporâneos, de agitadores culturais e também da indústria do entretenimento, que percebe na “Batalha do Passinho” (rodas de disputas de possibilidade de modulação dessa invenção como produto). A notícia boa é que, mesmo lentamente, essas e outras novidades operadas pela juventude das favelas estão tirando-a do lugar clássico de eterno aprendiz das artes e ofícios, defendido ainda por algumas cabeças preguiçosas. Eles, apesar de serem considerados atores sociais inorgânicos, vêm mostrando possibilidades de intensidade e expansão da cultura nessa relação com a cultura digital (FAUSTINI, 2012, p.47).

A importância desta operação que se deu através da internet está também pela inserção na disputa territorial, na medida em que o Passinho ocupa esse espaço, mesmo que virtual, porém reconfigurador dos espaços cotidianos dos territórios funk (SÁ, 2012). Sobre estas reconfigurações, os dançarinos Baianinho e João Pedro relatam sobre suas experiências:

O Passinho começou no ano de 2001, mais ou menos. Nós da comunidade encontramos um jeito de fazer uma cultura nossa (Baianinho, A BATALHA DO PASSINHO, 2013, TC: 2'00'')

O passinho pra mim é diversão, uma distração. Mas agora estou levando a sério. Eu tinha um sonho, de ser jogador de futebol, mas do nada mudou, hoje eu quero ser dançarino (João Pedro, A BATALHA DO PASSINHO, 2013, TC: 6'00'')

Diante destes relatos, destacamos a fala que afirma “encontramos um jeito de fazer uma cultura nossa”, o que coloca em xeque o pensamento comum sobre a favela como um território de ausência, onde não há práticas de produção cultural e artística. De forma conjunta a isso, é trazida a valorização do seu modo de ser/existir, que elabora novas narrativas e discursos sobre si, a despeito da forma como o hegemônico o trata e o descreve.

O protagonismo que o funk já oferecia pelo viés da música é reforçado pelo Passinho a ponto de deslocar prioridades e aspirações profissionais dos meninos que passaram a dançar. Em práticas como “perder o dinheiro de um rango para usar uma hora de uma lan house¹⁵” (Gambá, BATALHA DO PASSINHO, 2013), evidencia que tipo demanda se tem de um sujeito favelado, reforçando algo que o funk faz desde sua gênese, e que no Passinho ganhou uma nova ferramenta.

A rede que se formou entre os meninos através da utilização da internet, foi central para a formação da cena e também para expor as relações de solidariedade e apoio já muito

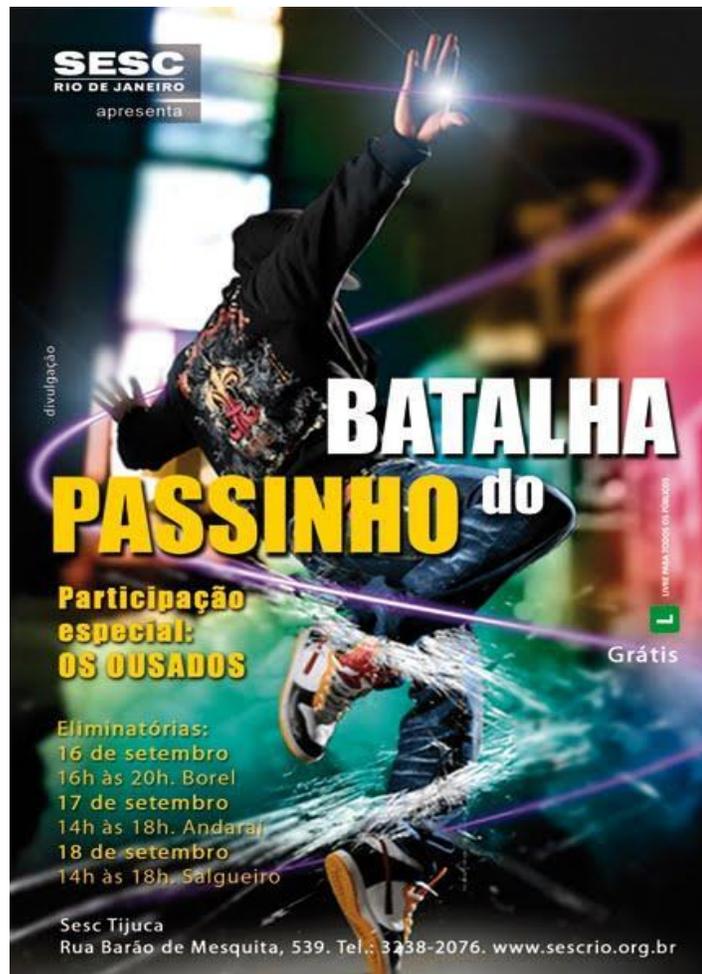
¹⁵ Em sua tese, Pâmella Passos traz como hipótese e reflexão a importância das “lan house” como mais do que um ponto de acesso à internet, a fim de explicitar o papel político-social desses estabelecimentos. Para mais informações, é possível acessar a tese através do endereço: <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1473.pdf> (Acessado dia 12 de março de 2016, às 17h00)

presente entre os sujeitos de comunidades periféricas. Falas no filme como “Como é uma dança livre, temos que nos ajudar a lembrar os passos que fizemos” e “Somos rivais na hora do duelo, fora temos parceria” são comuns entre os meninos, além da admiração e o hábito de “*charingar*” (que na gíria local significa imitar) que uns tem com outros dançarinos. Esta foi uma bases mais fortalecidas para a mobilização e difusão que se deu no Passinho.

Assim como no início do funk, não foi possível ignorar milhares de pessoas atravessando a cidade para dançar um novo ritmo, o Passinho também começou a se destacar devido à forte adesão nas comunidades. Sendo assim, a febre chegou ao conhecimento do escritor Julio Ludemir e o músico e produtor cultural Rafael Nike que iniciaram o trabalho de organizar¹⁶ e formalizar uma batalha que envolvesse as diversas favelas da cidade, com prêmios e cobertura da mídia, com o objetivo de dar visibilidade a manifestação. Com o patrocínio do SESC, em 2011 realizou-se a primeira “Batalha do Passinho”, onde ocorreram três etapas pela região norte da cidade: no morro do Borel, o bairro do Andaraí e o morro Salgueiro, respectivamente, com a final realizando-se na quadra da unidade SESC Tijuca.

FIGURA 3 - Divulgação da 1ª Batalha do Passinho

¹⁶ O registro deste trabalho pode ser encontrado no blog: <http://www.batalhadopassinho.blogspot.com.br>



Fonte: Blog “Batalha do Passinho” - www.batalhadopassinho.blogspot.com.br/2011/08/blog-post.html

Conforme as etapas foram ocorrendo, o evento foi tomando proporções maiores, envolvendo personalidades cariocas da cultura e da mídia como a pesquisadora Ivana Bentes, o coreógrafo e diretor artístico da Globo “Fly” e a apresentadora Xuxa que levou os participantes da Batalha para dançar em seu programa de televisão. A repercussão gerou matérias em diversos jornais e sites de informação, além de estar registrado no site oficial da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro¹⁷. A final no SESC Tijuca foi acirrada, tendo como vencedor Jackson Oliveira, na época com 17 anos, ganhando a final contra Cristian, que tinha 9 anos de idade.

¹⁷ Registros encontrados no endereço: <http://www.cultura.rj.gov.br/busca-tag/passinho?page=2>

Mesmo com todo impacto e reverberação com a realização da primeira Batalha, um marco que se sobrepôs a este evento no Passinho, com um destaque especial na mídia, foi uma tragédia. A morte por assassinato de Gualter Damasceno Rocha, conhecido Gambá, na saída de um baile funk de réveillon em Manguinhos.

Gambá, mesmo sendo o 3º lugar da Batalha, foi aclamado como “Rei do Passinho”, pois utilizava de um estética peculiar, tanto em sua vestimenta (calças coloridas e apertadas, blusas largas, óculos chamativos), quanto no seu jeito de dançar, usando trejeitos femininos e gays como forma de provocação aos seus adversários. Esse estilo coreográfico tornou-se uma marca do dançarino, sendo reproduzindo por outros. Ganhou fama fora das favelas, gravando e participando de trabalhos na televisão, como o “Esquenta!”, programa que tem como mote principal a cultura popular periférica, e no show da cantora Preta Gil.

Sua morte causou surpresa entre todos que o conheciam, declarando-o como um “menino de bem” que não tinha histórico de envolvimento em conflitos. Diversas hipóteses foram levantadas, porém a motivação do crime acabou ficando no campo do insustentável, vinda de uma estrutura com raízes profundas, fora das competências que uma investigação policial poderia fazer.

3.3 - UM "BOM" JOVEM NEGRO DE SUCESSO, MAS NEM SEMPRE VIVO

Rapidinho.

Que cena foda aquela do filme do James Brown no final, onde ele foge da polícia e ao ser enquadrado, quando abre a porta e desce do carro, ele volta a ser apenas uma criança, um pretinho. Isso foi muito forte pra mim.

Tava ali hoje com meu parceiro Djose, fui resolver umas pendências no cartório por que segundo semestre tem uns shows pela europa de novo, tudo rapidinho no cartório. Passamos na lotérica pra pagar umas contas, mesma coisa de sempre, umas fotos, umas piadas, faz uma rimaê Emicida, todo mundo ri e volta pros seus universos.

Detalhe – a menina da lotérica pergunta em choque - porque ele está escondendo o rosto? Isso devido ao fato de ele estar de boné, haviam outras três pessoas de boné na lotérica (comigo quatro) e quem adivinhar a diferença entre elas e o Djose ganha um brinde. Sem novidade.

Fióti me chama pra ir ao escritório assinar um documento, eu que estava a pé naquele rolêzinho pela norte, pra agilizar resolvo pegar um táxi. Selfie com o menino do posto de gasolina. Djose acena pro primeiro que passa, ele diminui a velocidade, olha bem pros dois pretos e acelera de novo como se não tivesse nos visto. Foda-se, rimos e continuamos, afinal existem centenas de taxis na cidade, certo? Vem um ciclista e pede pra tirar foto, é fã e está emocionado. Da hora.

O segundo táxi que vem, idem, avalia o freguês e acelera de novo. Aí já ficamos mais sérios. Deixou de ser uma piada. Chegamos a um ponto de táxi, freia um eco-sport ao

lado do táxi, era outro fã, me cumprimenta, eu retribuo, viro pro taxista, mando meu boa tarde e pergunto se o taxi dele está livre, ele atua no procedimento padrão: - Pra onde você vai?

Respondo o bairro e ele destrava a porta.

Entramos e sentamos no banco traseiro, ele nem liga o carro, vira e diz que não podem ir duas pessoas no banco traseiro. Eu pergunto de onde ele tirou isso e ele me responde que é assim mesmo. Ponto final. Nos recusamos a ir pro banco da frente e ele ainda sem ligar nem o carro e nem o taxímetro pergunta:

- Qual o endereço exato de onde vocês vão.

Eu no auge da minha paciência digo o endereço e ele repete: - Agora um dos dois passa pra frente. Nos recusamos novamente e pergunto - qual o problema?

Silêncio. Ele me pergunta o endereço exato novamente. Eu pergunto qual o problema outra vez. Ele vira, se nega a nos levar e silêncio. Dei umas xingadas e desci do carro.

Uma menina acena e grita: - parabéns pelo trabalho, sou fã!

Agradeço sorrindo automaticamente.

Então fomos, eu e DJose procurar outro táxi, debatendo sobre como é foda isso ainda ser tão normal. Fiquei pensando nessa cena do filme do James Brown, o rei do soul, do funk, uma das mais influentes figuras do século 20, mas na hora do enquadro, o policial não era fã de Soul. E então, James Brown era só mais um pretinho. Depois de ter tirado todas aquelas fotos, ter saído de uma entrevista, indo renovar o passaporte pra tocar na gringa outra vez, com a cara na capa da revista e tudo mais. Nada importa. O Taxista não era fã de rap. No final, a gente era só dois pretinhos e como Gil e Caetano cantaram em Haiti, todos sabem como se tratam os pretos.

Essa epígrafe, é uma descrição de um dia de rotina do rapper negro, Emicida, publicada em sua página da rede social Facebook, em julho de 2015. Em seu relato, ele nos traz a questão sobre até que ponto atingir um *status* de mérito com reconhecimento protege um sujeito negro do tratamento hostil vindo de um legado racista e estigmatizador que continua a se perpetuar no Rio de Janeiro e no Brasil.

Segundo a Anistia Internacional, em 2012, ano da morte de Gambá, 56.000 pessoas foram assassinadas no Brasil. Dentre este número, 30.000 são jovens entre 15 a 29 anos, com uma parcela de 77% de jovens negros. Dentre os casos, apenas 8% vão a julgamento. Estes números, a morte de Gambá, entre outros episódios da mesma natureza, são furos no discurso de exaltação a meritocracia, sobre o sonho realizado a partir do duro trabalho, talento e competência. São muitas exceções para algo que se faça regra. Em declaração sobre a morte do dançarino, Julio Ludemir declara:

Ele era o preto sem camisa, na saída do baile, que o cara não abre a porra do ônibus. Acho que na verdade, a cena mais revoltante ali é a do ônibus. (...) Se o cara não tivesse tratado ele como preto, funkeiro e no meio da Maré, hoje ele estaria aqui com a gente, dançando com aquela felicidade toda dele. (LUDEMIR, A BATALHA DO PASSINHO, 2013, TC: 55'39'').

A declaração de Ludemir, se refere a um vídeo¹⁸ feito por câmeras de vigilância da rua onde o dançarino foi assassinado, registrando uma aparente perseguição a ele. O caso saiu da porcentagem dos 8% não julgados, apostaríamos que pelo fato de Gambá não ser anônimo na mídia e na cena cultural carioca. Inicialmente, levantou-se a hipótese de um traficante ter matado¹⁹ Gambá, motivado por ciúme de sua esposa, o que trouxe muitas dúvidas, visto que um traficante não mataria o dançarino, por saber quem ele é, e sua importância para a favela (LUDEMIR, 2012). Em seguida, dois homens que foram denunciados como suspeitos, declararam que Gambá estava sob influência de drogas, porém o laudo sobre o seu corpo, mostrou que não tinha ocorrido consumo de álcool ou drogas ilícitas. Por fim, o crime foi confessado pelos homens, porém as motivações não ficaram claras, além das veladas, e já recorrentes entre a juventude negra de periferia. A confusão com um bandido, a ânsia por um corretivo, o “não parar” do ônibus, são práticas que levam a morte de jovens negros diariamente na cidade do Rio de Janeiro.

O fato é que esses dois homens não conheciam o Passinho, assim como os policiais não curtiavam o Soul de James Brown e nem o taxista ouvia o rap de Emicida. No caso de Gambá, sua dança e fama não o protegeu de continuar sua vida de resistência, como jovem negro de sucesso que contraria as estatísticas.

3.4 - O NEGRO QUE SE QUER: UM OLHAR SOBRE O DREAM TEAM DO PASSINHO

Após a morte de Gambá, o Passinho ganhou ainda mais destaque na mídia, gerando matérias longas em jornais e revistas impressas ou televisivas. E assim como a mídia, um outro segmento percebeu e quis investir na manifestação cultural: o mercado.

Desta percepção do mercado, surgiu então o grupo “Dream Team do Passinho” (usaremos a sigla DTP para fazer referência). A formação se deu a partir de uma ação de marketing da Coca-Cola para o projeto “Baile do Passinho” no Youtube, com mais de 13 milhões de visualizações. Hoje o grupo possui 5 componentes, sendo eles Diogo Breguete, da favela

¹⁸ O vídeo pode ser acessado pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=4DJeSRpi5wE> (Acessado no dia 15 de março às 00h12)

¹⁹ Matéria do jornal Extra, indica a culpa pela morte ao traficante da favela de Mandela, Marcelo Piloto: <http://extra.globo.com/casos-de-policia/familia-de-gamba-luta-para-garantir-enterro-digno-ao-rei-dos-passinhos-do-funk-3632278.html>

“Cachoeirinha” Lellêzinha²⁰, moradora da “Praça Seca”, Pablinho, da “Rocinha”, Hiltinho e Rafael Mike²¹ ambos oriundos de Nova Iguaçu, cidade da Baixada Fluminense

Desde o seu surgimento, o DTP se desenvolveu também como grupo musical, com os vocais principais de Rafael Mike e Lellêzinha, assinando em 2014 com gravadora Sony Music e lançando o seu álbum em março de 2015. O clipe de seu primeiro single “De Ladin” possui 5 milhões visualizações, com figurinos patrocinados pela Blue Man e Adidas.

FIGURA 4 - Foto da ação de marketing feita pela Coca-Cola



Fonte: <https://www.facebook.com/BailedoPassinho>

FIGURA 5 - Formação atual do DTP

²⁰ O fato de Lellêzinha ser a única menina do grupo, é bem representativo ao que se dá na cena do Passinho, pois são poucas jovens mulheres que atuam e se destacam.

²¹ (Rafael possuía o nome artístico de Rafael “Nike”, sendo o organizador da primeira Batalha do Passinho).



Fonte: Capa do álbum “Aperte o Play!”

Para analisar de forma mais profunda o grupo, partindo do fato que ele é composto por corpos-sujeitos urbanos negros que têm origem nas periferias²², objetivo que temos perseguido desde o início do trabalho, trataremos do contexto da cidade em que o DTP surge, que tem nos últimos tempos, passado por grandes transformações em suas paisagens e dinâmicas.

3.4.1 - AS RECONFIGURAÇÕES DA CIDADE PARA TORNÁ-LA CONSUMÍVEL

A cidade do Rio de Janeiro tem em seu histórico a construção de um imaginário que se concretizou de fato em seu desenvolvimento urbanístico como marca/símbolo. Nesta concretização, tivemos como resultado sucessivas políticas higienistas e gentrificadoras, trabalhadas em perspectivas de segregação, que através de fortes campanhas publicitárias, foram positivadas e justificadas em suas violentas intervenções. Com uma bela moldura da natureza e de forma romântica, o Rio de Janeiro ganhou o título de “Cidade Maravilhosa” que se perpetuou e transbordou os limites da representação, reforçando um determinado projeto político de Cidade.

Como aponta Bourdieu, diante de análises sobre as realidades, é preciso que inclua-se nelas as suas representações. Logo, podemos observar que, essa espiral formada pelo imaginário (representação) e desenvolvimento urbano (real), ocorreu no Rio de Janeiro diante dos avanços da globalização e do neoliberalismo. A cidade regida por governos adeptos a esta configuração de

²² Entendemos aqui periferia como espaços onde o poder público tem ações e investimentos precários.

sistema social-econômico, trabalhou para que a cidade tenha características de um produto, ou seja, uma cidade consumível.

No ano de 2003 o Brasil foi escolhido para sediar a Copa do Mundo de Futebol em 2014, e a cidade do Rio de Janeiro, em 2009, foi eleita como sede dos Jogos Olímpicos e Paraolímpicos de 2016. Para a realização destes megaeventos, ocorreu uma grande mobilização das instituições públicas e privadas que atuaram e ainda atuam em parceria promovendo ações de intervenção na cidade, para que a mesma estivesse enquadrada nos padrões da FIFA (Federação Internacional de Futebol) e do COI (Comitê Olímpico Internacional), e também para que se obtivesse o prometido legado social e econômico para a cidade.

Dentre estas diversas ações, como construções de prédios, arenas e estádios para realização das competições, mudanças dos trajetos de mobilidade urbana e revitalização da região portuária²³ da cidade, incluiremos e destacaremos a política de segurança pública do governo do Estado do Rio de Janeiro, o Programa das Unidades Polícia Pacificadora (UPP). Este projeto de segurança pública se dá com a ocupação de favelas e comunidades pela polícia, com a intenção de por fim à dominação dos territórios pelos líderes do comércio de varejo de drogas ilícitas.

A implantação da primeira UPP se deu em 2008, no Morro Santa Marta, localizado no bairro de Botafogo, seguida de outras 38 unidades até os dias atuais. É importante destacar que a maioria das primeiras instalações foram sendo realizadas em comunidades localizadas na Zona Sul, região da cidade onde habitam os sujeitos de maior poder aquisitivo, o que nos dá uma percepção sobre qual parcela da população tem sido prioritária de ações e políticas do Governo. No site oficial do projeto das UPPs, é possível verificar os apoios e parcerias de diversas instituições e empresas, como a construtora Odebrecht, a Coca-Cola Brasil e o Consulado Geral dos Estados Unidos da América, todas estas com a função e objetivo de prestar serviços nas áreas de educação, saúde, cultura, esporte, cidadania, infraestrutura e capacitação nas comunidades pacificadas. Vale ressaltar que algumas grandes operações de ocupação para instalação das UPPs, como a do Complexo do Alemão, tiveram uma grande cobertura da mídia hegemônica, estando esta muito afinada com o discurso feito pelo projeto, do porte da Paz a ser entregue pela polícia às comunidades oprimidas e em estado de caos, devido à dominação do tráfico.

²³ Sobre a revitalização do região portuária do Rio de Janeiro, é possível acessar o site do projeto “Porto Maravilha” pelo endereço: <http://www.portomaravilha.com.br/>

A despeito das mortes que foram causadas e os métodos utilizados por essas operações, foram divulgados dados positivos sobre a diminuição de violência nas comunidades, como a ausência das trocas de tiros. Porém isso se deu inicialmente, e conforme as instalações foram sendo consolidadas, os tiroteios²⁴ voltaram a acontecer em algumas comunidades, além do surgimento de denúncias²⁵ de abusos feitos por policiais de UPP contra a população das comunidades. Um dos casos mais emblemáticos em prol da crítica ao modelo de pacificação, foi o desaparecimento do ajudante de pedreiro Amarildo Dias de Souza, na Rocinha em julho de 2013, sendo descoberto na investigação que o morador teria sido torturado e morto por policiais, durante a “Operação Paz Armada” executada pelos policiais da UPP.

Para o funk, a manifestação encontrou um reforço nos obstáculos a enfrentar com a pacificação das comunidades, visto que com a Resolução 013 ainda em vigor, esta ganhou mais um instrumento de repressão com os policiais que acabaram proibindo²⁶ de forma arbitrária diversos eventos, principalmente os bailes funk.

As UPPs, mesmo com suas evidentes falhas de execução, ainda resistem como política do Governo do Estado pois fazem parte do projeto político, já citado por nós, que reconfigura a cidade em sua paisagem, nas dinâmicas de mobilidade e de se viver e experienciar a cidade. Neste processo envolvem-se todos estereótipos condicionados pelos imaginários construídos sobre o Rio de Janeiro que transitam entre as suas belezas naturais, o estilo carioca de ser e se relacionar, o clima quente da cidade, a música, a dança, a cultura, o futebol e outros esportes, todos estes apropriados por grandes empresas, por via do Estado, a fim de se criar uma cidade-marca que atraia o público que deseja e tem poder aquisitivo para consumi-la.

A expressão “para inglês ver” tende a se concretizar neste caso. A favela precisou neste cenário ser incluída de uma forma ressignificada para além dos estigmas de carência e violência. Logo, a imagem da favela e de suas produções, como um potente negócio, atrativo ao

²⁴ Tiroteio na Rocinha no ano de 2013: <http://www.jb.com.br/rio/noticias/2013/12/07/upp-reforca-policamento-na-rocinha-apos-tiroteio-deixar-feridos/>

Troca de tiros por conta da abordagem truculenta da Polícia em 2014: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2013/04/tiroteio-em-comunidade-ocupada-pela-upp-mata-uma-pessoa-no-rio.html>

²⁵ Jovens acusaram oito policiais da UPP da Coroa Fallet e Fogueteiro, de agressão e abuso sexual: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/12/pms-de-upp-no-rio-sao-investigados-apos-denuncia-de-tortura.html>

²⁶ Matéria sobre proibição de bailes funk e a entrada de um novo perfil de eventos nas comunidades : <http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2013/10/12/em-favelas-com-upp-baile-funk-perde-a-vez-para-festas-de-classe-media.htm>

investimento público e privado, surgiu e foi acolhido pela mídia e a sociedade dentro, claro, dos limites que a racialização e o preconceito de classe instituem.

Toda esta exposição sobre a política de UPP e outras que estão ocorrendo na cidade do Rio de Janeiro, além da pequena discussão sobre a favela introduzida no cenário de forma positivada, foi uma introdução sobre o contexto urbano a partir do qual nasce o Dream Team do Passinho, para que possamos analisar a forma como ele também, por via de captura, tornou-se um produto parte da cidade consumível. Retornando sobre o que foi tratado no início deste trabalho, a relação do corpo com a cidade, Paola Jacques fala:

A cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade, o que passamos a chamar de corpografia urbana. A corpografia é uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí corpografia), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente (JACQUES, 2008, p.3).

Diante de uma cidade consumível, o corpo em sua *corpografia*, pode, também, tornar-se produto. Devemos, aqui, destacar o fato de que o sujeito não é completamente passivo, e que os afetos e escolhas são justificáveis diante do princípio de que todos devem e podem querer inscrever suas identidades da maneira que mais lhe pareça conveniente, sobretudo porque é justamente esse tipo de estereótipos de “ser não pensante” que é usado historicamente contra o sujeito negro favelado. Porém é preciso considerar que as demandas de consumo e mérito, gerados pela fase social-econômica neoliberal que se dá no atuais tempos, atravessam todas as camadas sociais, inclusive as periféricas. O formato do DTP neste contexto precisa ser analisado por um viés crítico que observa e destaca as capturas feitas pelo mercado, e o quanto isso pode ser danoso (ou não) para um grupo que acaba representando toda uma manifestação cultural heterogênea.

3.4.2 - COCA-COLA - UM IMPULSO DESESTABILIZADOR

Após a primeira Batalha do Passinho, o evento cresceu contando com apoio do Estado nas instâncias municipais, estaduais e federais, e o patrocínio da Coca-Cola, além da parceria com emissora Globo. No ano de 2013, a final de Batalha ocorreu no programa do apresentador

Luciano Huck. As 16 etapas de 2013 aconteceram nas comunidades com uma infraestrutura mais sofisticada em comparação com a primeira batalha de 2011, com palco, iluminação, projeto de identidade visual (com a cor vermelha da Coca-Cola predominante), dançarinos usando roupas da grife “Coca-Cola Clothing” e alguns júris compostos por artistas como Fernanda Abreu, Preta Gil e Juliana Alves. A semi-final realizada no Parque Madureira²⁷ reuniu um público de cerca de 40 mil pessoas, selecionando os 4 dançarinos que disputariam no programa Caldeirão do Huck, prêmios em dinheiro, sendo o primeiro colocado R\$ 20 mil, o segundo R\$ 8 mil e o terceiro R\$ 5 mil. Por fim, o vencedor da Batalha foi Hiltinho Fantástico que hoje é o único participante do DTP que foi finalista desta Batalha.

FIGURA 6 - Dançarino concorrente da Batalha usando a grife “Coca-Cola Clothing”



Fonte: <https://www.facebook.com/batalhadopassinho>

²⁷ A disputa pelas vagas na final podem ser assistidas no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=cFgj6PSnGiI>

FIGURA 7 - Público no Parque Madureira na semi-final



Fonte: <https://www.facebook.com/batalhadopassinho>

FIGURA 8- Semi-finalistas segurando o mascote da Copa do Mundo 2014



Fonte: <https://www.facebook.com/batalhadopassinho>

FIGURA 9 - Hiltinho Fantástico - Vencedor da Batalha na final no Caldeirão do Huck



Fonte: <https://www.facebook.com/batalhadopassinho>

O investimento da Coca-Cola, de fato, foi um grande impulso de visibilidade para o Passinho, que foi exibido em rede nacional em um programa de grande audiência da televisão brasileira, e conjuntamente realizou desejos e sonhos de meninos que tinham como visão de conquista, dançarem para grandes públicos e serem reconhecidos como bons em sua prática. Entretanto, não é possível descartarmos as intenções de raízes profundamente comerciais neste investimento, parte do pacote de intervenções para a construção identitária da Cidade do Rio de Janeiro, com o horizonte nos grandes eventos. Em entrevista sobre o apoio ao Passinho, o gerente regional de marketing da Coca-Cola Brasil da época, Michel Gomberg, declarou:

É uma grande honra fazer parte deste movimento de integração das comunidades do Rio. Esta iniciativa abraça os mesmos valores de Coca-Cola, principalmente neste momento, em que estamos convocando os brasileiros a fazer juntos a Copa de Todo Mundo. Afinal, o Brasil é o país de todo mundo, a Coca-Cola é a bebida de todo mundo e as comunidades do Rio agora também são de todo mundo (GOMBERG, 2013)

O DTP surgiu após a Batalha patrocinada pela Coca-Cola, na ação de marketing já aqui citada, onde os dançarinos da primeira formação do grupo gravaram o clipe “Todo mundo aperta

o Play”²⁸, onde realizavam uma coreografia pelas ruas da cidade do Rio, em pleno ano da Copa do Mundo de 2014. A imagem dos dançarinos foi também vinculada em campanhas visuais de rua do produto:

FIGURA 10 - Hiltinho na campanha “Copa de Todo Mundo” da Coca-Cola

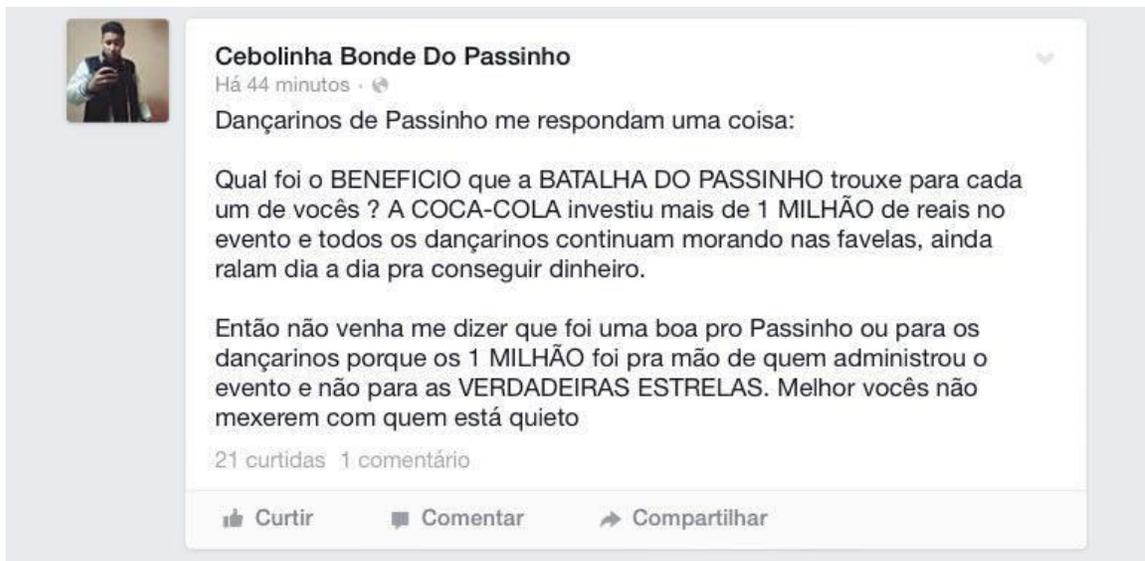


Fonte: <https://www.facebook.com/DreamTeamdoPassinho>

Todo este envolvimento da Coca-Cola, apesar da visibilidade dada ao movimento e de possuir mérito devido à representatividade negra que foi posta na mídia, causou uma desestabilização na cena do Passinho, pois muitos ficaram de fora de todo o processo de *glamourização*, ou após o fim da Batalha continuaram invisíveis e desvalorizados em sua dança. Muitos dançarinos que eram presentes nas primeiras Batalhas não ganharam destaque e continuaram em suas dinâmicas de divulgação independentes de seus trabalhos. Além disso, surgiu a questão da ausência de um legado social, econômico e simbólico que a marca trouxe para o movimento, como por exemplo o fato de que nos anos seguintes, não ocorreram mais batalhas patrocinadas pela marca.

FIGURA 11- O dançarino de Passinho Cebolinha questiona em sua página da rede social Facebook sobre o investimento da Coca-Cola e o seu legado

²⁸ Clipe “Todo mundo aperta o Play” - <https://www.youtube.com/watch?v=rrtFy5C02Pc>



Fonte: <https://www.facebook.com/CebolinhaDancarino>

A publicação do dançarino sintetiza como pode ser perversa a forma como marcas de grandes empresas atuam e capturam as manifestações negras, e neste caso especificamente o funk e o Passinho. Vamos de encontro mais uma vez ao caráter de relação exploratória do corpo negro periférico e suas manifestações que até certo ponto positiva sua imagem, mas não transforma de fato as condições de vida que são destinadas aos sujeitos que se encaixam na tríade “preto-pobre-favelado”, justamente por não existir um objetivo de se desfazer as desigualdades, e sim a partir delas enxergar o seu potencial lucrativo.

3.4.2. - O CONSUMO DO CORPO EXÓTICO

Após a repercussão do videoclipe “Todo mundo aperta o Play”, o DTP começou a crescer no mercado da indústria cultural. Com o videoclipe e a atuação no projeto da Coca-Cola “Baile do Passinho”, o DTP teve a oportunidade de gravar um segundo videoclipe em parceria com o cantor porto-riquenho de carreira internacional Ricky Martin, da música chamada “Vida”²⁹. A produção audiovisual é uma mescla do grupo dançando em lugares dentro de favelas e Ricky Martin cantando e dançando em uma praia. O lançamento se deu em junho de 2014, perto da Copa do Mundo ocorrida no Brasil.

²⁹ Videoclipe disponível no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=6gqH9OI05E>

Em seguida, com uma agenda cheia de shows, participações em programas de televisão e um CD prestes a ser lançado pela gravadora Sony Music, o DTP firmou parceria com a marca de roupas “BlueMan”, esta especializada em moda praia/surf, e que inscreve sua identidade no “jeito de ser carioca”. Foram criados para o grupo um linha específica de bermudas, *leggings* e macacões coloridos e com estampas da coleção da marca “Movimento” para ser usada como figurino do grupo em suas apresentações.

FIGURA 12 - O DTP utilizando os figurinos da BlueMan



Fonte: <http://gshow.globo.com/Bastidores>

Em entrevista, a diretora criativa da marca da época Sharon Azulay, descreveu:

Nós somos uma marca que há mais de 40 anos adora a rua, o que é verdade, o que é novo e irreverente. O Dream Team é a cara da Blue Man (AZULAY, 2014).

Os motivos que levam uma marca como a BlueMan, conhecida por seus produtos voltados para um público de alto poder aquisitivo, a vincular-se a um grupo que trabalha com um gênero musical periférico, se justificam pelo contexto e lógica que o DTP nasce e continua inserido, e que de fato está alinhado à identidade da marca. Porém, vale ressaltar que, a linha usada pelo DTP tem um teor de exclusividade de figurino, e que em sua maioria não faz parte da coleção à venda nas lojas.

Estes elementos nos trazem a reflexão sobre como tal interesse de vinculação da marca está ligado ao que o grupo DTP representa para ao momento da Cidade do Rio de Janeiro, e não o

que de fato eles são: sujeitos negros, pobres e periféricos que não teriam como usar a marca se estivessem nas circunstâncias mais comuns aos seus semelhantes. Logo, o que cabe aqui é definir esta parceria como mais uma atuação dos processos de racialização dos sujeitos, apresentado-se na forma da exotização.

Estes sentidos simbólicos de objetificação, hipersexualização regidos pelo exótico, para fins comerciais, acabaram continuando a ser reforçados como, por exemplo, quando o grupo foi capa da revista de moda internacional, “ELLE”:

FIGURA 13 - Integrantes do DTP na capa da revista ELLE, com o subtítulo “O mundo da moda se rende aos dançarinos do Passinho, e você? Vai resistir”



Fonte: <https://www.facebook.com/DreamTeamdoPassinho>

Um segundo exemplo de reforço ao estereótipo exótico, pronto a ser consumido, é reproduzido pelo próprio grupo no seu videoclipe “De Ladin”. Na narrativa, o integrante do grupo Rafael Mike chega de carro ao porto do Rio de Janeiro e abre um dos containers que contém caixas de papelão carimbadas com “Made in Brazil”. No interior dessas caixas estão os

demais dançarinos do DTP, inconscientes protegidos por papel bolha. Quando se inicia a música, os dançarinos ganham vida e saem das caixas cantando e executando coreografias do Passinho. O roteiro desenvolvido no videoclipe tem uma série de elementos que simbolicamente remetem à chegada de produtos, com o poder de entreter, sendo este poder frequentemente atribuído aos corpos negros que se destacam.

Diante de todos esses exemplos e análises, nos cabe então refletir novamente sobre a pergunta que foi colocada no início deste trabalho: **Para que serve o corpo negro?** O estado de alguma função submissa e serviçal tem se perpetuado como o principal para o corpo negro periférico, todavia, nas práticas de resistência, a ocupação dos espaços foi fundamental para a sobrevivência da população negra no Brasil e especificamente no Rio de Janeiro. Logo, isto nos leva a perceber que talvez tenhamos sempre que pairar entre os limites da representação e a prática do “ceder” que por muitas vezes nos leva à captura. São caminhos e narrativas a serem construídos que para nós, aqui neste trabalho, não foi possível formular efetivamente, cabendo só um levantamento de algumas chaves de leitura e questões, que possam servir como ferramentas importantes nas disputas simbólicas e concretas no cenário da cultura, campo este de grande importância para o alcance de uma implementação real de igualdade de classe e racial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Domado eu não vivo, não quero seu crime
 Ver minha mãe jogar rosas
 Sou cravo, vivido entre espinhos treinados
 Com as pragas da horta
 Pior que eu já morri tantas antes de você
 Me encher de bala não marca, nossa alma sorri
 Briga é resistir nesse campo de fardas
 (Rico Dalasam e Emicida na música “Mandume”)

Como encontrar as “linhas de fuga”, indicadas por Deleuze, em um cenário caótico e cheio atravessamentos? Para pensar sobre este questionamento, decidi ousar e passar a fala aqui para a linguagem em primeira pessoa. Apesar de ter chamado por todo caminho do texto para um pensamento coletivo, além do fato de que provavelmente não estarei sozinha nas angústias que vou expor, faço aqui essa escolha, assumindo as consequências deste ato. Essa escolha se deve ao fato de que no processo de finalização do trabalho, me senti indo ao encontro de mim mesma, um encontro por vezes conflituoso - de uma forma que 2 anos de psicanálise não tinham conseguido ainda. É impressionante o que um “simples” trabalho de conclusão de graduação pode fazer com alguém. Por um tempo achei que este trabalho seria fruto de uma Síndrome do Pânico e de uma Depressão com as quais tenho aprendido a conviver, e que tinha que me livrar delas logo. Mas aos poucos, fui descobrindo que ele era parte da minha cura. A cura que vem pelo empoderamento de me posicionar e me afetar, apesar de máquinas cruéis estarem prontas para atentar contra a minha esperança.

Descobri que toda a produção textual aqui feita não é fruto de doenças, e sim de conquistas, como as de minha avó Hilda, mulher cheia de força e alegria, e de meu avô Nelson, homem trabalhador, que após o expediente do serviço, vendia na rua os “quebra-queixos” feitos pela sua esposa para completar a renda de uma família de seis pessoas. E por esses passos que foram trilhados, hoje é possível sua neta estar na reta final de uma graduação. A ausência de uma etnografia, que para mim muitas vezes foi empecilho, eu pude fazê-la diante do espelho e buscando em mim o que eu carregava do objeto. E não era pouca coisa, pois sou uma jovem negra que, por apenas uma seletiva “sorte” do sistema, não sou o próprio objeto.

Ao me deparar com a trajetória do corpo negro no Rio de Janeiro, e analisando todas as interdições postas a ele, percebi o quanto é necessário o resgate e valorização da memória, assim como trazer uma lente feita de empatia ao olhar sobre estes sujeitos. Empatia compreendida aqui como a capacidade de me por no lugar do outro e, neste caso, este movimento de empatia me faz questionar até que ponto existe, de fato, este “outro”. Afinal, parafraseando o rep³⁰ quantas vezes eu morri antes de encherem os corpos dos meus semelhantes de bala? Não foram poucas - e ainda não acabou.

Diante da necessidade das problematizações, encontrei-me caindo em uma armadilha que a posição acadêmica muitas vezes pode nos colocar, pois ao tentar me distanciar em busca de uma pretensa objetividade, se apresentou o risco de um certo “paternalismo”, isto é, estabelecer uma relação de tutela com este objeto - ainda mais quando, ao longo da pesquisa, puder perceber que estes “objetos” são sujeitos concretos, que tem sua agência, capacidade de escolha etc. Este risco, ao não ser controlado, se torna um veneno fatal a um dos papéis mais importantes que, acredito eu, uma produtora e pensadora de cultura deve ter: a capacidade de mediação que seja sensível às trajetórias singulares dos sujeitos na cultura, ao mesmo tempo em que possa ser esvaziada de vícios, tanto do senso comum quanto os que o conhecimento formal podem trazer.

Conforme exposto ao longo do trabalho, os processos de produção cultural destes corpos aqui estudados - isto é, a capoeira, o samba e o funk, com destaque para o Passinho - apresentam algumas dinâmicas e estratégias semelhantes, adotadas por esses atores como forma de responder aos problemas e questões colocadas, cada um à sua época. Ainda que pareçam opostas à primeira vista, as dinâmicas que reprimiram (e ainda reprimem) estas expressões culturais ocorrem de forma simultânea às que buscam se apropriar dessas expressões, de forma a capturá-las para a manutenção da ordem hegemônica. Em resposta a isso, os corpos-sujeitos negros também se colocam em práticas de enfrentamento, ao mesmo tempo em que negociam e flexibilizam as capturas. Esse “jogo duplo” é o que chamo aqui de “estratégias de resistência”, linhas de fuga e, em suma, *re-existência*, que se dá por meio da ocupação de espaços que, muitas vezes, se mostra como a única opção possível.

³⁰ REP, uma versão abrigada de *RAP*, do original em inglês, muito utilizada pelos artistas e pelo público da cena do Rap Nacional. A sigla em inglês significa *rhythm and poetry*, enquanto em português significa “Ritmo e Poesia”.

Ainda que, inicialmente, eu tivesse a intenção de compreender o passinho por meio de categorias opostas, isso é, entende-lo como “cooptado” ou como “de resistência”, percebi que não é possível compreender este fenômeno contemporâneo, em toda sua complexidade, a partir de uma visão binária. Neste sentido, o que desejo trazer como uma “a-conclusão” é que a prática de minha pesquisa se fez *errante*, assim como o movimento de re-existência que percebi nestes corpos-sujeitos. Acredito que essa prática de pesquisa que alcancei, pode ser utilizada como uma ferramenta de trabalho para outros objetos semelhantes, servindo como estratégia de enfrentamento às forças de captura comuns ao nosso sistema socioeconômico.

Em outras palavras, o que proponho aqui é um movimento de pesquisa-errante que se move junto com os corpos na cidade, em uma coreografia que pulsa ao ritmo do tambor negro e se inspira no rabiscar do passinho. As rédeas podem até afrouxar, mas tenho fé, no sentido de uma aposta, que elas sempre estarão lá e que por muitas vezes nós precisaremos tomá-las de volta, mesmo que ao custo do “suor sagrado” e do “sangue amargo”, já derramado neste chão que nasci, pelos meus antepassados.

BIBLIOGRAFIA:

- ALVAREZ, Johnny Menezes. *O aprendizado na capoeira Angola como cultivo na e da tradição*. Rio de Janeiro, UFRJ/Instituto de Psicologia, 2007
- BARBIERI, Cesar. *Um jeito brasileiro de aprender a ser*. Brasília: DEFER, Centro de Informação e Documentação sobre a Capoeira (CIDOCA-DF), 1993
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa/Rio de Janeiro, Difel/Bertrand, 1989
- Dossiê: Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil. 2007. Brasília. IPHAN.
- ENNE, A. L. S.; GOMES, M. É tudo nosso! - disputas culturais em torno da construção da legitimidade discursiva como capital social e espacial das periferias do Rio de Janeiro. In: PASSOS, P.; DANTAS, Al; MELLO, M.. (Org.). *Política cultural com as periferias: práticas e indagações de uma problemática contemporânea*. 1ed. Rio de Janeiro: IFRJ, 2013, v. p. 45-60.
- FACINA, Adriana. 2009. “‘Não me bate doutor’: Funk e criminalização da pobreza”. Trabalho apresentado no V ENECULT
- FILHO, Orlando Zaccone D’Elia. *Acionistas do nada: quem são os traficantes de drogas*. Rio de Janeiro: Revan, 2007.
- FREIRE FILHO, João & HERSCHMANN, Micael. Funk carioca: entre a condenação e a aclamação na mídia. *ECO-PÓS*, vol. 6, nº 2, p. 60
- GONZALEZ, Lélia. "Racismo e sexismo na cultura brasileira". In: SILVA, L. A. et al. *Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. Ciências Sociais Hoje*, Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1983.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003
- HERSCHMANN, Micael. As imagens das galeras funk na imprensa. In: C. A. M. Pereira et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000
- JACQUES, Paola B.; FERNANDES, Ana. Corpografias urbanas: o corpo enquanto resistência. *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*, ano 2, número especial, Salvador, 2007. P. 93-103. Número especial: Territórios Urbanos e políticas culturais. Orgs. Ana Fernandes, Paola Berenstein Jacques.

LOPES, A. C. “Funk-se quem quiser” no batidão negro da cidade carioca. Tese de doutorado apresentada ao Curso de Lingüística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2010.

ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli. Corpo e Sujeito: na dança, os sentidos. Anais do Encontro de Estudos da Linguagem (ENELIM), 2011

PASSOS, Pâmella. Lan house na favela. Cultura e práticas sociais em Acari e no Santa Marta. Niterói, UFF, 2013. (Tese de doutorado)

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 1998

VIANNA, Hermano. O mundo funk carioca. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

VIEIRA, H. C. A. O corpo revoltado. O Percevejo Online, Rio de Janeiro, p. 10 - 18, 10 dez. 2011.