

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

SAMARA MARTINS BARBOSA

**“EMPREENDEDORISMO” E PRECARIZAÇÃO LABORAL: A RESISTÊNCIA
DO FUNK NOS BAILES DE FAVELA.**

**Niterói,
2020.**

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

B238? Barbosa, Samara Martins
?EMPREENDEDORISMO? E PRECARIZAÇÃO LABORAL: A RESISTÊNCIA DO
FUNK NOS BAILES DE FAVELA. / Samara Martins Barbosa ; Marina
Bay Frydberg, orientadora. Niterói, 2020.
70 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção
Cultural)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e
Comunicação Social, Niterói, 2020.

1. Economia da Cultura. 2. Baile Funk. 3. Empreendedorismo.
4. Precarização do Trabalho. 5. Produção intelectual. I.
Bay Frydberg, Marina, orientadora. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III.
Título.

CDD -



COORDENAÇÃO DE
PRODUÇÃO CULTURAL



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PRODUÇÃO
CULTURAL

ATA DA SESSÃO DE ARGUIÇÃO E DEFESA DE TRABALHO FINAL II

Aos vinte e um dias do mês de Julho de 2020, às quatorze horas, realizou-se de forma remota (online), excepcionalmente, em conformidade com a Decisão Nº. 100/2020 de 21/05/2020, do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Federal Fluminense, a sessão pública de arguição e defesa do Trabalho Final II intitulado **“EMPREENDEDORISMO” E PRECARIZAÇÃO LABORAL: A RESISTÊNCIA DO FUNK NOS BAILES DE FAVELA.**”, apresentado por **Samara Martins Barbosa**, matrícula 215.033.098, sob orientação do(a) Prof(a). Marina Bay Frydberg.

A banca examinadora foi constituída pelos seguintes membros:

1º Membro (Orientador(a)/Presidente): Dra. Marina Bay Frydberg

2º Membro: Me. Gustavo Portella Machado

3º Membro: Me. Natã Neves do Nascimento

Após a apresentação do(a) candidato(a), a banca examinadora passou à arguição pública. O(a) discente foi considerado(a):

Aprovado

Reprovado

Com nota final após arguição:

10,0

E para constar do respectivo processo, a coordenação de curso elaborou a presente ata que vai assinada pelo presidente da banca:

Presidente da Banca

SAMARA MARTINS BARBOSA

“EMPREENDEDORISMO” E PRECARIZAÇÃO LABORAL: A RESISTÊNCIA
DO FUNK NOS BAILES DE FAVELA.

Trabalho monográfico de Conclusão do Curso
submetido à Universidade Federal Fluminense como
requisito para a obtenção do grau de Bacharel em
Produção Cultural.

ORIENTADORA: Prof.^a Dra. Marina Bay Frydberg.

Niterói,
2020

AGRADECIMENTOS

A conclusão desse trabalho simboliza o término de um ciclo em várias instâncias da minha vida. Esses cinco anos de UFF, foram um período de extrema aprendizagem, não só intelectual, mas também pessoal e cultural. Não consigo mensurar quantas portas a Universidade Federal Fluminense, direta e indiretamente, me abriu. O quanto conheci pessoas maravilhosas e experienciei momentos incríveis que me marcaram e fizeram de mim quem sou hoje.

Nada disso seria possível sem meus pais, José Claudio C. Barbosa e Gracimar M. Barbosa, que sempre me apoiaram e apoiam em todos os momentos dentro e fora da vida acadêmica e que nunca criticaram as minhas escolhas.

Deixo um agradecimento repleto de carinho e admiração pela pessoa e profissional, minha orientadora, Professora Doutora Marina Bay Frydberg, por acreditar em mim e por me amparar durante todo o processo de escrita deste trabalho.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. CULTURA POPULAR BRASILEIRA: HISTÓRIAS DO MOVIMENTO FUNK....	11
1.1 O fenômeno sociocultural- A história do funk e dos bailes no Rio de Janeiro....	11
1.2 Segurança pública- UPPs e perseguições ao movimento.....	15
2. A INFLUÊNCIA E O CONSUMO DO FUNK.....	21
2.1 A indústria cultural e o funk.....	21
2.2 Olha a explosão! A crescente internacionalização do gênero musical.....	26
3. EMPREENDEDORISMO OU RESISTÊNCIA?.....	31
3.1 Economia da cultura e o mercado informal no Brasil.....	31
3.2 O mito do empreendedorismo.....	36
3.3 Entraves e oportunidades proporcionadas pelo funk carioca.....	41
4. O BAILE DOS FAIXA PRETA.....	45
4.1 Apresentação e descrição geral do baile.....	45
4.2 Especificações das práticas econômicas no Baile dos Faixa Preta.....	53
4.2.1 Músicos: Dj's e Mc's do funk.....	53
4.2.2 Camelôs: mulheres e a vulnerabilidade social.....	56
4.2.3 Catadores de lixo.....	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	62
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	66
SITES CONSULTADOS.....	70

RESUMO

O funk ocupa cada vez mais o espaço de relevância para a cultura popular brasileira e a disseminação do gênero musical vem trazendo grandes impactos para a economia. Sendo assim, o presente trabalho além de relacionar o funk com a economia da cultura, buscou entender e desvendar quais estratégias os trabalhadores que atuam nos Bailes funks encontram a partir da atual flexibilização do mercado de trabalho, imposta pela lógica capitalista. O estudo analisou a atividade de três “empreendedores” que operam no Bailes dos Faixa Preta, localizado na Cidade de Deus. Diante disso, observou-se a nítida inserção da mulher no mercado “empreendedor”, ações “empreendedoras” de cunho social e também percebeu-se a falta de regulamentação em determinadas profissões, que por sua vez implicam na precarização laboral.

Palavras chaves: funk, economia da cultura, favela, precarização, empreendedorismo.

INTRODUÇÃO

A pesquisa parte do princípio de que o funk é um movimento sociocultural e que está presente de maneira ativa no dia-a-dia de parte da população brasileira. O gênero musical, além de ser dançante, possui um sentido político, representa um segmento social, histórico e geográfico que ainda é bastante marginalizado no Brasil. A representação da cultura funk vai para além das comunidades, o funk influencia e é influenciado.

O movimento funk sempre esteve atravessado no meu cotidiano, mesmo morando em um bairro considerado de classe média, foi inserida nesse ambiente que desenvolvi o gosto por esse estilo de vida. O funk ultrapassa as barreiras das músicas, ele é uma forma de se vestir, de pensar, de falar, de resistir e de “viver”. Então, desde muito jovem era comum ouvir vizinhos desfrutando das batidas, ver amigos aderindo à cortes de cabelos de funkeiros e ir a festas e tentar reproduzir as coreografias das dançarinas de funk, a partir dessas experiências, criei memórias afetivas com o gênero musical.

Ademais, ao longo do tempo estabeleci relações com a Cidade de Deus, por ser relativamente próxima da minha casa, durante um período da minha vida era comum ir à comunidade durante os dias de semana, depois das minhas aulas, para almoçar com o meu pai e com o meu irmão no “falecido” Restaurante Popular da comunidade. Por conta da aceleração de vida e do trabalho, meus pais não encontravam tempo para irem ao supermercado fazerem compras e preparar a comida, isso fez com que nós usufríssemos dos benefícios sociais implementados na Cidade de Deus. No meu ensino médio, mais da metade dos alunos moravam lá, criei vínculos com algumas pessoas, no qual cultivo até hoje. Certamente essas trocas me ajudaram a refletir sobre os problemas socioeconômicos brasileiros e me ajudaram a entender o quanto eu transito num lugar de privilégio, seja pela minha cor ou pela minha classe social.

Sendo assim, como estudante de produção cultural, tive um olhar observador. Não me insiro no grupo que pesquisei, não sou negra, não resido em favela, não “vivo” do movimento funk e não tenho relação direta com o empreendedorismo. Porém, durante a graduação, a disciplina de economia da cultura me despertou o interesse e a importância de estudarmos o valor do nosso trabalho, os desafios de fomentar a cultura o que, conseqüentemente implicam

na falta de direitos e precarização do trabalho neste ramo. Por isso, a escolha do objeto de pesquisa se deu pela vontade de apresentar a influência do funk na vida de tantas pessoas, sejam elas moradoras -ou não-, sejam elas trabalhadoras do meio, ou não.

A seleção do objeto também se dá pela importância e relevância para futuras pesquisas no campo da produção cultural. Existem poucos trabalhos sobre o funk e empreendedorismo que abordam questões levantadas nesta pesquisa. Ao longo do processo, percebi que sim, existem trabalhos sobre o empreendedorismo de favela, mas grande parte deles, o colocam como a salvação de todos os problemas que a periferia enfrenta, parece que é só através do “espírito” empreendedor que essas pessoas ascenderiam socialmente e teriam uma vida digna. Por conta disso, inicialmente, a minha investigação também seguia esse caminho, devido a influência desses textos e, talvez, pela falta de maturidade em lidar com essa temática tão ardilosa que é o empreendedorismo. Entretanto, ao adentrar no tema, percebi a necessidade de complexificar o meu olhar. Com isso, mudei o intuito da minha pesquisa e agora, atrelo o funk ao “empreendedorismo” por um viés não ideológico e sem implementação de discursos neoliberais. Dito isso, foram as formas específicas que a favela e o movimento funk tem de se agenciar economicamente e potencializar a sua própria cultura que me motivaram a seguir estudando esse tema.

Os capítulos foram divididos em quatro etapas e a metodologia utilizada foi o embasamento teórico, bibliografias e obras de autores que abordam o referido tema, artigos científicos, teses e o trabalho de campo. No primeiro capítulo, é traçado um panorama geral sobre a trajetória dos bailes funks no Rio de Janeiro, costuro com a produção cultural, abordando a territorialidade, identidade e os sentimentos de unidade proporcionados por esse movimento, também apresento como a Secretaria de Segurança Pública fez para barrar os Bailes durante um tempo, perseguindo e prejudicando toda cadeia produtiva de trabalhadores que atuam com o gênero musical. No segundo capítulo, falo sobre a indústria cultural e as diferentes perspectivas estudadas por diversos pesquisadores da área. Tento inserir o termo e as ideias voltadas para o mercado funkeiro, abordo a crescente internacionalização musical entorno do funk, os interesses de artistas estrangeiros em produzirem as batidas brasileiras e mostro

que mesmo ganhando espaço, os principais agentes desse mercado, ainda, estão sendo perseguidos. No terceiro capítulo, comento sobre a economia da cultura, exponho que a cultura está ligada a lógica capitalista e que vem sofrendo imposições do atual mercado contemporâneo, onde o mundo laboral vem experienciando a precarização. Diante disso, busco entender as estratégias dessa flexibilização no mercado de trabalho. Para alguns economistas neoliberais, o empreendedorismo é apontado como solução, mas ao olharmos para o recorte brasileiro, percebemos que isso não se aplica para a grande maioria da população. Por fim, ligo essa discussão aos “empreendedores” de favela, que atuam com funk e que precisam dele para subsidiar a sua sobrevivência, nesse sentido utilizo a experiência da cultura “maker”. Finalmente, no quarto capítulo, apresento e descrevo como é organizado o Baile dos Faixa Preta, situado na Cidade de Deus. A partir disso, evidencio a importância de três “empreendedores” atuantes do Baile, que são: os músicos (Dj’s e Mc’s), os camelôs e os catadores de lixos. Assim, termino a discussão analisando quais são os mecanismos que esses trabalhadores fazem para resistirem às relações de trabalho, impostas pelo capitalismo, que aquecem a economia da cultura na qual estão inseridos.

CAPÍTULO 1

CULTURA POPULAR BRASILEIRA: HISTÓRIAS DO MOVIMENTO FUNK

1.1 O fenômeno sociocultural- A história do funk e dos bailes no Rio de Janeiro.

Nos anos 60, comunidades afro-americanas estadunidenses conceberam um gênero musical com ritmo forte que estimulava pessoas a dançar. O funk, foi produzido através de misturas musicais de outros gêneros afro-americanos, como o soul, blues e jazz (BESCHIZZA, 2015, p. 4). No Brasil, a partir dos anos 70, iniciaram os bailes funks no estado do Rio de Janeiro que atraíam multidões, mas na verdade, o êxito dos bailes funks ocorreram na década de 80, quando o ritmo foi influenciado pelo Miami Bass e freestyle, que também são oriundo das comunidades norte-americanas (VIANNA, 1988, p. 46)

Dado isso, o nome “baile funk” faz referência a festas que tocam somente músicas com esse gênero. Os bailes funks cariocas - que é o mesmo tocado em todo o estado do Rio de Janeiro, ou seja, não é somente “carioca” - atrai basicamente o público jovem das periferias e dos subúrbios (VIANNA, 1988, p. 7). No final da década de 90, o funk começa a produzir ramificações e manifesta diversos tipos de falas, como por exemplo: a vida no crime (proibidão), jogos de ritmos (montagens), romance (funk melody), erotismo e sensualidade (putaria) (LOPES, 2011, p.130). No final dessa década e no início dos anos 2000 são produzidos grandes nomes e músicas, que atualmente tornaram-se vanguardas dentro do movimento, mc's, bondes e dj's¹ agitavam eventos que contribuíram na popularização desse gênero no país e no exterior.

Almeida (2017), relata que nesse período a Furacão 2000, originária de Petrópolis na região serrana do Rio de Janeiro, tocava heavy metal e foi por iniciativa do então sócio e depois dono, Rômulo Costa que a equipe passou a tocar James Brown, soul e posteriormente o funk. Logo depois, a casa de show se popularizou na zona norte do Rio, em Barros Filho, mais tarde a Furacão 2000 se torna um dos mais importantes empreendimentos da época, sendo pioneiro no ramo de gravadora, produtora, equipe de som e espaço, tudo numa só

¹ Os anos 2000 foram marcados pelos inúmeros grupos de bondes, mc's e dj's de funk, aqui destaco os mais populares da época: bonde do tigrão, gaiola das popozuda, Claudinho e Buchecha, Mc Marcinho, Mc Leozinho, Dj Marlboro etc.

corporação. Visto isto, o pesquisador musical e antropólogo Hermano Vianna, que é um dos precursores no estudo do tema “baile funk”, descreve em sua pesquisa “O mundo funk carioca”, detalhadamente toda a trajetória musical do ritmo até a chegada na cidade maravilhosa. Sendo assim, é curioso e importante ressaltar que mesmo sendo uma manifestação cultural periférica, os primeiros eventos foram realizados na zona nobre do Rio de Janeiro.

Os Bailes da Pesada, como eram chamadas essas festas domingueiras no Canecão, atraíam cerca de 5 mil dançarinos de todos os bairros cariocas, tanto da Zona Sul quanto da Zona Norte. A programação musical também tendia ao ecletismo: Ademir tocava rock, pop, mas não escondia sua preferência pelo soul de artistas como James Brown, Wilson Pickett e Kool and The Gang. (VIANNA, 1988, p.13).

Apesar dos agitos terem se iniciado no canecão, houve uma repercussão negativa, pois os donos começaram a pôr restrições em tudo e o público que frequentava o baile começou a sentir falta de liberdade. Desse modo, os bailes da pesada não puderam mais ser realizados no Canecão, o espaço modificou a identidade e se tornou palco nobre para o MPB. Com isso, os bailes da pesada foram “transferidos” para os subúrbios e em cada final de semana eles atuavam em distintos bairros (VIANNA,1988, p.52). Entretanto, o funk é um movimento orgânico que se recria a todo instante, produz estilo de vida e podemos dizer que, as festas são importantes para homogeneização da comunidade carioca, que põe lado a lado as diferenças e enfatiza o sentimento de unidade. O Rio de Janeiro, é uma cidade onde existem diversos grupos, com distintas visões de mundo e classes, e essa diferença pode gerar sérios conflitos, mas nunca poderia existir um consenso no qual poderia ser chamado de cultura dominante carioca (VIANNA,1988). Isto é, a mudança dos bailes para regiões periféricas, faz com que a juventude da classe afete outros papéis que um indivíduo possa ter, ou mesmo possa restringir a liberdade de circulação desse indivíduo entre outros estilos de vida, como cita o antropólogo:

É possível dizer que, no baile funk, a juventude da Zona Norte (mais favelados da Zona Sul) constrói uma identidade constrativa (ver Cardoso de Oliveira, 1976) em relação aos jovens de classe média da Zona Sul? Não podemos esquecer que uma das características da “urbanidade como modo de vida” é justamente a coexistência de muitas “regiões morais” e que o indivíduo não está preso a nenhuma delas (VIANNA, 1988, p. 32).

As festas de funk, no estado do Rio de Janeiro, são eventos que reúnem milhares de pessoas. São festas de massa e na maioria das vezes feita pela

massa. O pesquisador citado acima, faz uma comparação sobre o conceito de “massa”, onde ele diz que Canetti, possui pressupostos sobre a “natureza humana”, em seu texto ele coloca em exemplos a festa ou baile, que é controlada por instituições que mantêm ordens sociais. Contudo, nem toda a precaução é capaz de impedir um aglomerado de massa sem nenhum controle, espontaneamente. Vianna (1988) explica que é muito difícil deixar a massa depois que já se está aglomerado, e isso faz com que essa multidão se liberte das distâncias e hierarquias.

A massa aberta tem seu crescimento ilimitado e, por tentar incorporar tudo, é forçada a se desintegrar a partir de determinado tamanho. A massa fechada renúncia ao crescimento ilimitado, buscando a permanência e a repetição de um sentimento “simulado” de massa.² Mas mesmo com a repetição garantida, continua a existir a vontade, para as massas que se formam em ambientes fechados, de se tornar uma massa aberta: A perturbação de sua economia de massa cuidadosamente equilibrada deve levar, depois de algum tempo, ao estouro de uma massa aberta. Ela se expande com rapidez. Implanta igualdade real e não fictícia. Procura densidades novas e agora muito mais intensas. (CANETTI, 1983, apud, VIANNA, 1988, p. 27).

Ademais, em o “Mundo funk carioca”, Hermano Vianna (1988) faz um paralelo entre Canetti e Durkheim, onde ele esclarece que os indivíduos concentrado e aglomerados são capazes de ter sensações que ultrapassam os limites de sua própria pessoa, ou seja, o ritmo funk junto aos bailes que é produzido na periferia é também consumida por jovens urbanos. Os bailes funks, por serem sucedidos dentro dos grandes centros urbanos, geram uma série de problemáticas, em razão de que se presume a existência de uma sociedade mais ou menos homogênea.

[...]sendo um território propício para a construção de sua identidade enquanto grupo, a reafirmação de valores comuns ou a elaboração coletiva de novos valores, incluindo a contestação, inversão ou transgressão das normas que organizam a vida social e cultural desse grupo. (VIANNA, 1988, p. 29)

Até este momento, foi falado dos bailes como apenas uma produção cultural, que aborda termos de identidade, territorialidade, valores prós ou contras e sentimentos de unidade. Porém, ainda segundo Vianna (1988), os bailes funks podem ser apenas um baile funk, tendo como único objetivo o entretenimento e a diversão, sem nenhuma “utilidade” além de festejar. Os indivíduos precisam -por um momento- esquecer o mundo real e resgatar a sua energia, sendo assim, as festas, os bailes são importantes na questão de sociabilidade. Vianna afirma em seu texto:

“Nem toda festa é um exemplo de tato, moderação e leveza das atitudes (características importantes da sociabilidade). Os bailes cariocas são exemplos perfeitos de total imoderação coletiva. E talvez essa seja a fonte de seu charme (VIANNA, 1987, p.31)”.

Além de tudo, notam-se grandes crescentes de eventos e de propagandas publicitárias que usufruírem dos bailes “originais”, o problema não é entreter ou fazer com que as pessoas se divirtam, como já foi citado à cima, a situação é que atualmente a lógica vem se invertendo. O funk está nas novelas e nas boates de elite, mas é proibido em seu local de origem, nas favelas. É cada vez mais comum, ver festas levando nomes de bailes e shows fazendo pequenos “circuitos” do que seria um baile original, um exemplo disto seria o espaço favela, que existe no Rock in Rio desde 2017. O evento gourmetizou² os bailes e também os estigmatizam, não podemos menosprezar o fato de que o baile funk, além de ser uma atividade “suburbana”, é frequentado por uma população em sua maioria de cor negra. Dessa maneira, retomando o pensamento do sociólogo, ele enuncia que nos anos 80, as construções identitárias e afirmativas para os negros que produziam as festas ajudaram a que fosse construído a sua etnicidade.

O baile funk, mais que uma “simples” festa, seria parte importante da 'eticidade carioca', entendida como um processo onde se constroem (e se modificam as fronteiras entre) as várias identidades étnicas possíveis no Rio de Janeiro? O funk, nas cidades dos EUA, sempre esteve ligado a uma história mais ampla, que é a das relações entre a música popular feita pelos negros norte-americanos e o processo de construção da identidade étnica desses mesmos negros. (VIANNA, 1988, p. 31)

O “baile de favela original” dentro das comunidades também possui subdivisões, principalmente com a chegada das UPPs, um baile *na* favela, não é a mesma coisa que um baile *de* favela. As preposições distinguem os locais onde os jovens produzem os bailes, através de si constituem territorialidades em afirmações políticas cotidianas. Dennis Novaes (2016), é quem investiga o termo, em seu trabalho “Funk Proibidão: Música e Poder nas Favelas Cariocas” e é ele quem faz a reflexão entre essas diferenças de tipos de bailes no mesmo território.

O baile da Chatuba sofreu mudanças de estatuto eloquente. A preposição “de” que indica “posse”, “pertencimento”, foi relegada a um indicativo de localização espacial explicitado pela preposição “em”. De certa forma, para aqueles que me faziam

² Gourmetizar ou gourmetização consiste em dar um arranjo mais “sofisticado” para o movimento popular funkeiro e lucrar em cima dessa cultura.

esse comentário, o baile da Chatuba já não era mais deles. (NOVAES, 2016, p.24).

A categoria “ Baile de favela” faz referência principalmente as festas nos quais o poder arbitrário do Estado não se faz presente de forma intensa, com isso, a maior diferença é que os traficantes não entram no caminho dos moradores e que não há motivo para guerras, os moradores ficam “à vontade” para curtir os bailes e terem lazer, pois, a área é deles e os bandidos só se aproveitam dos eventos para fazerem negócios. Novaes (2016) finaliza a sua narrativa dizendo que:

Privilegiar Descrições detalhadas de experiências particulares em cada um desses eventos é um recurso metodológico que busca elucidar a dimensão do vivido como bem mais dinâmica do que simples binarismos possibilitam entender. Ou seja, embora meus interlocutores tenham demarcado explicitamente uma diferença entre os bailes em favelas com e sem UPP, eles mesmos reconhecem que essas linhas são mais tênues na prática. Mesmo assim, problematizar a categoria “baile de favela” como palco de um debate semântico e compreender a relação disso com a entrada das UPPs em determinados territórios é essencial para esta discussão (NOVAES, 2016, p. 26).

1.2 Segurança pública- UPPs e perseguições ao movimento.

Como resume MC Leonardo em uma frase que ele sempre repete em suas palestras e falas públicas, “o funk sempre foi visto pelo Estado como assunto da Secretaria de Segurança e não como tema das Secretaria de Cultura ou Educação (FACINA, 2014, p.3).

Inspirados no modelo de segurança realizado na Colômbia³, as Unidades de Polícia Pacificadora (UPP), foram um projeto criado pela Secretaria Estadual de Segurança do Rio de Janeiro, no qual inseriram pequenos batalhões nas comunidades, o projeto começou a ser aplicado em meados 2008. Nessa época, a prioridade era instalar UPPs em zonas com altos índices de violência, onde tinha trânsito constante de pessoas e pouca presença do Estado, acreditava-se que nessas zonas - principalmente a zona oeste da cidade- encontrariam uma grande quantidade de drogas e armas (2010)⁴.

A Cidade de Deus (CDD), foi a segunda favela a ser ocupada pelas UPPs⁵, e com isso vieram os bloqueios contra as manifestações culturais dentro das comunidades e não só o funk, mas outros movimentos culturais também

³ < shorturl.at/zGTZ1> Acesso em: junho de 2020.

⁴ < shorturl.at/ksyT4> Acesso em: junho de 2020.

⁵ < shorturl.at/wHO25> Acesso em: junho de 2020.

foram censurados nessa fase. A lei em vigor Funk é Cultura, publicada em 2009, define o funk como “movimento cultural e musical de caráter popular”⁶. O projeto tem autoria do deputado Marcelo Freixo e foi desenvolvido junto aos integrantes da APAFunk⁷. Contudo, como já foi dito acima, mesmo com a lei, a implementação das Unidades de Polícia Pacificadora significava a proibição dos eventos de funk em seu próprio território.

No artigo “Cultura como crime, cultura como direito: a luta contra a resolução 013 no Rio de Janeiro”, Adriana Facina (2016) escreve detalhadamente sobre a resolução 013 -que foi reparada em 2007-, na qual determinava a relação dos órgãos de segurança com os eventos "sociais, culturais ou esportivos" no estado. A 013, permitia que a polícia cumprisse o papel de autorizar todos os bailes funks do estado, sem diferenciá-los por evento pequeno, grande e de médio porte, não estabelecia um público mínimo para o evento se submeter à norma. Além disso, a autora conta que a polícia tinha total soberania para autorizar ou proibir os bailes, isto é, a licença para produzir o baile dependia de motivos não estabelecidos na própria resolução, viabilizando ao policial ter motivos a partir de subjetividades ou convicções próprias.

Facina (2014) expõe que a prática de obrigar o cidadão a pedir autorização para sediar e organizar um evento cultural é uma prática que ocorria na ditadura civil-militar. Neste contexto, fica claro que as favelas cariocas, que tiveram a instauração das UPPs, sofreram e serviram de cobaia para fatos positivos e negativos, que na verdade foram a maioria negativos. Vieira (2014) consta em seus estudos que com as instalações das UPPs os moradores não conviviam com o domínio do tráfico ostensivamente armado, circulando livremente sem qualquer inibição, tendo contato visual violento diariamente. Por outro lado, Passos e Rosa (2016) relatam a fala de Rodrigo Felha, cujo ele diz que pessoas dentro de casa, em seu quintal, estavam ouvindo funk e um policial entrava e mandava desligar o som, pelo simples fato de estar escutando funk. Desse modo, pode-se afirmar que as intervenções militares tiveram questões além de segurança e também passaram a lidar com a seleção de projetos culturais de funk que circulam no Edital para Bailes e Criação Artística no Funk, elaborado pela SEC/RJ (FACINA, A; PASSOS, P. 2015, p. 5).

⁶ < shorturl.at/dGHM9 > Acesso em: junho de 2020.

⁷ Associação dos profissionais e amigos do funk.

Em 2013, a Resolução 014 foi implementada e tinha como intuito de gerir os bailes dentro das comunidades junto à resolução 013. Além das aprovações policiais com a 013, a 014 reconheceu a “necessidade de padronização dos procedimentos”, determinando a importância “dos órgãos públicos serem informados, previamente, sobre a realização de eventos em locais que demandem: ações de prevenção contra incêndio e pânico, atendimento pré-hospitalar, policiamento ostensivo e polícia judiciária” (PASSOS; ROSA 2016, apud, RIO DE JANEIRO, 2014). Ou seja, na 013, era necessário encaminhar o requerimento para realização do evento à Polícia Militar e Polícia Civil, já a Resolução 014 reivindica que a autorização seja solicitada também ao Corpo de Bombeiros, além da Polícia Militar e Polícia Civil (PASSOS; ROSA 2016, p. 6). No livro “Política Cultural com as Periferias”, idealizado pelas organizadoras: Pâmella Passos, Marisa Mello e Aline Dantas (2013), os pesquisadores Luiz Fernando Moncau e Guilherme Pimentel, descrevem a relação do funk carioca e da legislação brasileira, destacando a resolução 013. Os investigadores informam que o funcionamento da 013 propiciava o aumento de corrupção na administração pública, visto que, não havia distinção de eventos por tamanho o que contribuía para que eventos de pequeno porte fossem abarcados pela Resolução. Com isso, eles concluíram que: “a lógica da relação entre Estado e Produtores Culturais, que deveria ser de orientação e acompanhamento, passa a ser de informalidade e repressão” (MONCAU; PIMENTEL, 2013, p.71)

Facina (2013) consolida que as Unidades de Policiamento em Preto, nome que, segundo ela, os movimentos sociais de favela se referiam às UPPs, acreditavam-se que para o estado seriam lugares maravilhosos onde a política faria a “segurança” do local acontecer, mas que na prática eram somente ocupações territoriais armadas. Diante de tudo que já foi relatado, as UPPs significam a proibição de bailes funks, proibição de lazer barato e acessível para a juventude periférica e inibição de trabalho. Por fim, Passos e Rosa (2016) refletem que: “há uma inversão de papéis irregular relação: Agente de Segurança Pública/Produtor Cultural. Sendo o segundo obrigado a pensar, além das demandas comuns à execução de uma atividade cultural, também as logísticas de proteção à base de segurança da UPP” (PASSOS; ROSA, 2016, p 10).

UPP quer dizer também que você precisa “estar bem na fita” com a autoridade policial que comanda a unidade para poder realizar eventos culturais, sejam eles públicos ou privados. UPP também

pode querer dizer que, se você reclamar seus direitos, pode ser preso por “desacato a autoridade”. Mas o corpo está vivo. E estará a salvo. Pronto para cumprir rotinas exaustivas e precarizadas de trabalho. Firme para honrar com os novos compromissos financeiros que a bandeira da legalização traz para as favelas. Íntegro para assinar contrato com a NET, abrir conta no Santander e pagar o crediário das Casas Bahia (FACINA, 2013, orelha de livro).

A pesquisadora citada acima, salienta que esse mesmo corpo negro, pobre e favelado que reside meio ao caos, depende de ONGs ou outras instituições para terem atividades culturais complementares diante da “pacificação das armas”. Adriana (2013), também ressalta que alguns chamam as UPPs de Unidades de Poesia Preta, feitas pelas vozes da comunidade que resistem ao centro da guerra de segurança, com criatividade, arte e cultura e reinventam uma história que está longe de ter fim.

De fato, todas essas proibições elaboradas pela resolução 013, pela 014 e pela Secretária de Segurança do Estado causam impactos nas favelas, mas o foco deste trabalho é mostrar e dar ênfase de como é prejudicial para economia de toda a comunidade, quando não ocorrem os bailes.

Como não estabelece prazo mínimo para a resposta do órgão de segurança, muitas vezes a proibição ocorre nas vésperas, ou até mesmo no dia do evento. A essa altura, o organizador já contratou artistas, comprou bebidas, gastou em divulgação e todo esse investimento vai por água abaixo. Pior, não são somente os organizadores que perdem. Restaurantes, bares, salões de beleza, ambulantes... todos deixam de ganhar quando não tem o baile. (FACINA, 2014, p. 12).

Além de tudo que já foi dito acima, a proibição do ritmo musical tem a ver com a diluição musical, sensacionalismo, exploração sexual, até apologia às drogas e ao crime. Todos esses elementos não são mentiras, mas são meias verdades, já que, jogar o foco apenas nos estigmas é o que a classe conservadora faz ao querer banir e criminalizar o movimento. Porém, esquecem que sob a bandeira da rejeição à musical de alguns funks, esconde-se a recusa em encarar e compreender as camadas sociais que as produzem. Um grande exemplo ocorreu atualmente, já com 70% das falências das UPPs⁸, em março de 2019, quando o artista Rennan Santo da Silva⁹, jovem de 25 anos, residente do Complexo da Penha, foi condenado por associação ao tráfico de drogas, com pena prevista de seis anos e oito meses em regime fechado (G1)¹⁰. O perfil social

⁸ <encurtador.com.br/aeswW> Acesso em: junho de 2020.

⁹ Rennan da Penha é reconhecido por ser um dos DJs de funk carioca que popularizaram as produções em 150 batidas por minuto, também é idealizador do Baile da Gaiola.

¹⁰ <encurtador.com.br/dxCSW> Acesso em: março de 2019.

do DJ engrossa as estatísticas mais terríveis do país, é a “categoria” na qual morrem mais jovens negros e periféricos no Brasil. Quando um jovem negro contraria essa estatística e empreender a si mesmo, ganha vanguarda¹¹ no mundo funk, criar moda (novos estilos de roupa, cabelo, dança) e é residente de um dos Bailes de sucesso na cidade do Rio de Janeiro, é um incômodo muito grande para os conservadores. Criminalizar o funk e quem o produz é ir contra a ascensão social dos mesmos jovens que se inspiram na carreira do Dj Rennan da Penha.

Visto isso, Marielle Franco (2014) traz dados de que pouquíssimos residentes das favelas estavam envolvidos com o tráfico, e que a sociedade culturalmente criminaliza as comunidades, o funk, os jovens negros que de alguma forma veem o funk como oportunidade atraente de trabalho.

No entanto, o censo realizado em 2000, organizado pelo IBGE em parceria com instituições locais, mostrou que menos de 1% dos moradores têm envolvimento com o tráfico local. Em outras palavras, dos 132 mil moradores, cerca de 1 mil 300 pessoas tinham algum tipo de envolvimento (IBGE, 2000). Com isso, os jovens, mas não só eles, são privados de suas manifestações culturais como também do direito de ir e vir. O toque de recolher, as revistas constantes sob mira dos canos dos fuzis, os maus tratos recorrentes pelas abordagens policiais e os abusos de autoridade são marcas do projeto, como apresentado pela Folha de São Paulo em 02 de setembro de 2013, com o título Denúncia contra PMs atinge 76% das UPPs. (IBGE, 2000, apud, FRANCO, 2014, p 61).

A cultura popular geralmente é considerada grosseira, sem refinamento e imposta pela indústria cultural. Desse modo, quando é analisado o preconceito de classe, os gêneros populares aparecem não como produtos vulgares impostos pela indústria, mas como o resultado de uma história social simbólica. O conflito pela criminalização do movimento funk, não é uma “guerra” atual contra a cultura popular, os próprios governantes tentaram barra o estilo musical. O projeto de lei de criminalização do funk repete a história do samba, do rap e da capoeira, não é de hoje que movimentos culturais populares são perseguidos e tentam ser barrado pela câmara do senado.

Em 2018, a Secretária de Estado de Segurança do Rio de Janeiro anunciou o término de mais de 13 Unidades de Polícia Pacificadora¹². A Cidade de Deus estava entre essas unidades que foram transformadas em companhias

¹¹ O DJ, foi pioneiro ao disseminar o 150 BPM (batida por minuto) no funk. Assim, promoveu a ruptura de modelos, anteriormente, produzidos e estabelecidos.

¹² <encurtador.com.br/lnJR4> Acesso em: junho de 2020.

destacadas, sob o comando dos batalhões das áreas. Sem dúvidas, isso facilitou com que houvesse o retorno dos bailes e do lazer dentro da comunidade, porém, nesse mesmo ano o Estado do Rio de Janeiro elegeu o ex-Juiz conservador Wilson Witzel. O atual Governador sempre deixou claro em seus discursos que é a favor ao extermínio dos negros periféricos, dentre suas declarações Witzel alega que pessoas sejam assassinadas sem mesmo ter direito de julgamento. No debate da TV Bandeirantes, afirmou: “Quem quer que esteja portando um fuzil eu autorizarei a nossa Polícia Militar a abater”¹³. No entanto, quem vive no Rio de Janeiro sabe muito bem quem a polícia escolhe para abater.

O governo Witzel fez com que as operações policiais fossem cada vez mais frequentes na Cidade de Deus, a favela está mais perigosa para os moradores do que anteriormente com as UPP's, visto que, em qualquer momento residentes da comunidade podem ser despertados com um helicóptero lançando bombas de efeito moral em suas casas¹⁴ entre outras situações de violência. Mesmo com todos esses empecilhos, os bailes retomaram a atividade sem a necessidade de “resoluções” algumas, os moradores aprenderam a se readaptar a nova “rotina”. Logo, quando tem operação pela manhã/tarde, não há baile a noite, porém, quando não tem operação os jovens conseguem ser felizes novamente, desfrutando do lazer que é um direito social assegurado pela Constituição Federal Brasileira.

¹³ <encurtador.com.br/chsQT> Acesso em: junho de 2020.

¹⁴ <encurtador.com.br/bczQX> Acesso em: junho de 2020.

CAPÍTULO 2 A INFLUÊNCIA E O CONSUMO DO FUNK

2.1 A Indústria cultural e o funk.

A indústria cultural pode ser definida como o conjunto de meios de comunicação como, o cinema, o rádio, a televisão, os jornais e as revistas, que formam um sistema poderoso para gerar lucros e por serem mais acessíveis às massas, exercem um tipo de manipulação e controle social, ou seja, ela não só edifica a mercantilização da cultura, como também é legitimada pela demanda desses produtos (COSTA, Et Al, 2013, p. 2).

Segundo os frankfurtianos, Theodor Adorno e Max Horkheimer, o termo “Indústria Cultural” é formalmente designado a partir da lógica da produção industrial, isso significa: passar a produzir arte como a única finalidade de rendimento. Sendo assim, fica claro que para os alemães o papel da indústria cultural se configura em um sistema potente para gerar lucros e que são mais acessíveis às massas. Podendo afirmar que, exercem um tipo de manipulação e controle social, isto é, ela não só edifica a mercantilização da cultura, como também é legitimada pela demanda desses produtos. (COSTA, A. et al, 2013, p.2).

As pesquisadoras narram que não é possível falar em indústria cultural num período anterior ao da Revolução Industrial. A indústria, nesse sentido, não simboliza o seu sentido original de habilidade, perseverança e diligência, mas sim o conjunto de empresas fabris, produtivas. Sendo assim, podemos dizer que a indústria passou de habilidade individual para uma instituição social e que se constituiu da supressão das marcas da ação artesanal (COSTA, Et Al, 2013, p. 4).

A indústria é uma atividade consequente da ruptura, que passa do universo doméstico para a atividade privada do capital. (COSTA, Et Al, 2013, p. 4). Ainda segundo as autoras, há uma necessidade de acrescentar a existência de uma economia de mercado, ou seja, uma economia baseada no consumo de bens (COSTA, Et Al, 2013, p. 6). Assim, a indústria cultural, os meios de comunicação de massa e a cultura de massa surgem como funções do fenômeno da padronização e divisão do trabalho (COSTA, Et Al, 2013, p.5)

Gottlieb (1999) salienta o pensamento de Teixeira Coelho (1987) onde ele diz: “[...]o uso crescente da máquina e a submissão do ritmo humano de trabalho ao ritmo da máquina; a exploração do trabalhador; a divisão do trabalho”. Gottlieb (1999), explica que essas peculiaridades marcam a sociedade

capitalista, onde é visível a disparidade de classes e em cujo interior começa a surgir a cultura de massa. Esses atributos se “dividem” em dois termos, o primeiro é a reificação (transformação em coisa) e a segunda é a alienação (GOTTLIEB, 1999, p. 4).

Jesús Martín-Barbero (1997), apresenta outra concepção sobre a indústria cultural. Diferente de Adorno e Horkheimer, o antropólogo colombiano, argumenta que o termo massa se refere à maneira que as classes populares vivem as novas condições de existência, isto diz respeito para a opressão e para os ideais de democratização (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 169). Sendo assim, o autor apresenta que para se entender a massa, é necessário compreender que os dispositivos de mediação de massa estão ligados à legitimidade que articula a cultura: “uma sociabilidade que realiza a abstração de forma mercantil” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 169). A mediação é capaz de encobrir o conflito entre as classes, possibilitando um conflito ativo dos dominados. Essas mediações, portanto, só é viável devido à formação da cultura de massa que aciona e deforma os sinais de identidade da antiga cultura popular que foram integradas ao mercado e a novas demandas das massas (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 169). O autor ainda expõe em seu livro: “A cultura de massa não aparece de repente, como uma ruptura que permite o seu confronto com a cultura popular. O massivo foi gerado lentamente a partir do popular” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 169).

Facina (2016), também pode ser incluída neste debate, afinal, a autora explica que o conteúdo apontado por Adorno e Horkheimer traz dois enganos. O primeiro seria a impressão que a cultura não é feita para massa nem pela massa, temática já abordada acima. A segunda seria as relações sociais associadas à hegemonia, direção e política. Esta categoria forma relações teóricas capazes de observar que a organização da cultura não é controlada totalmente pelo Estado e por seus aparelhos ideológicos. Os intelectuais são capazes de configurar relações com organismos “privados”, atingindo assim formas autônomas referentes à criação e a difusão da cultura. A historiadora, traz o pensamento voltado para a lógica latino-americana, bem como Martín-Barbero (1997), ondem existem “brechas” nessa produção cultural, na qual as ideias críticas e práticas contra hegemônicas irão ocorrer. Sendo assim, é importante guardar esse potencial crítico, que o conceito da indústria cultural tem para

sermos menos ingênuos com os bens culturais que nos cercam e entender que estão inseridos em uma dinâmica de produção do próprio capitalismo, mas que, no entanto, existem agências, outras dinâmicas, processos que estão sempre gerando conflito e contradições¹⁵.

Todavia, qual é a relação da indústria cultural com o movimento funk? a indústria foi e segue sendo contagiada por oposições, pois para participar dos seus canais significa, também, aceitar as relações de produção/difusão artística escondidas na sua estrutura. Desse modo, pode-se afirmar que, mesmo que o funk carioca se conflituava contra limites estéticos e materiais impostos estruturas da indústria, o gênero proporcionou e vem proporcionando importantes estratégias de resistência cultural para seus criadores e apreciadores. Em razão disso, o movimento funk precisa de uma compreensão da lógica de funcionamento da indústria cultural, para que seja possível identificar seus limites e suas brechas.

Bragança e Lessa (2016) analisam que o espectador/consumidor acaba se tornando um elemento de apuração, no qual é “guardião” de uma mentalidade sólida e previsível.

[...] o consumidor é encarado, portanto, como um sujeito passivo na produção cultural industrializada, que é responsável pela cristalização das mentalidades e dos padrões dominantes, justamente por atender aos anseios de um público massificado (BRAGANÇA. J; LESSA. J., 2016, p.7).

Por isso, o resultado dessas manifestações culturais se orientam por seus próprios princípios, quase sempre sendo autônomos, passam a se submeter à lógica industrial do comércio e do lucro. Um exemplo disto é quando os artistas passam a viver dos ganhos proporcionados pela venda de suas produções. Impulsionados por esses ganhos, os artistas são indiretamente pressionados pela urgência da indústria cultural em apresentar novas produções (BRAGANÇA. J; LESSA. J., 2016, p. 7).

É então que começam a surgir os padrões estandardizados que vão nortear as criações futuras. A base técnica de tais criações, embora permaneça artística, passa a ser influenciada pela técnica industrial de reprodução mecânica, a qual, segundo Adorno, atua como um parasita da técnica artística, agindo “sem se preocupar com a determinação que a objetividade (...) implica para a forma intra-artística” (Adorno, 1986, p. 95) e que resulta na perda de sua autonomia estética. (BRAGANÇA. J; LESSA. J., 2016, p. 7).

¹⁵ FACINA, Adriana. Práticas de Ensino e Direitos Humanos. Youtube. 28 jun. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SrZiHzx9XOo>> Acesso em: 22 jan. 2020.

As autoras realçam no artigo “O funk carioca: limites e possibilidades proporcionados pela indústria cultural” que é normal haver dois tipos de produções musicais do gênero funkeiro, a primeira versão é o proibidão/putaria e a segunda é a light. A criação dos dois tipos de faixas ocorre por iniciativa dos próprios artistas (MC’s e DJ’s), que aprenderam a transitar em ambas mediações, dependendo do público com o qual dialogam (BRAGANÇA. J; LESSA. J., 2016, p.8).

As pesquisadoras já referidas acima, fazem um recorte sob a carreira de Valesca Popozuda e acrescentam que a cantora “sofreu” com a adaptação da estrutura que a indústria “exige” desses novos artistas. Não há como ignorar que a inserção nessa mesma indústria permite que os artistas atinjam um maior público. Os artistas sociais populares ao ampliarem o seu público, também, aumentam os espaços em que suas visões de mundo e seus modos de vida se incluam na realidade social de outras pessoas (BRAGANÇA, L.; LESSA, J., 2016, p.11).

Bragança e Lessa (2016) comparam as ideias de Theodor Adorno com as de Walter Benjamin, onde ambos analisaram as consequências da massificação das obras de arte. As autoras mostram os diferentes pontos de vistas dos autores:

Enquanto Adorno enxerga esse fenômeno como a vitória do caráter mercantil e utilitário sobre a autenticidade e a posição superior e autônoma das produções artísticas, Benjamin entende que a perda de tais características não é necessariamente má, pois, as obras de arte, replicadas através dos mecanismos técnicos de cópia introduzidos pela indústria cultural, se tornam mais próximas da sociedade. Para ele, portanto, essa aura (ou sua existência única) não é uma característica que deva ser obrigatoriamente preservada, como parece ser para Adorno, para quem a manutenção da autenticidade evitaria que as obras de arte fossem transformadas em mercadorias. Para Benjamin, a autenticidade de uma obra de arte é a sua existência única, seu aqui e agora ou sua autoridade, do que se depreendem o seu testemunho histórico e o seu peso tradicional. (BRAGANÇA, J.; LESSA. J., 2016, p. 11).

Com isso, as autoras concluem que Benjamin acreditava que o fim da autenticidade durante a reprodução técnica permitia a aproximação entre obra e sociedade. Desse modo, a reprodução técnica, faz com que a obra de arte seja cada vez mais criada para ser reproduzida. Assim, alterando completamente o encargo social, já que esta deixa de “fundar-se no ritual” para “fundar-se em outra

práxis: a política” (Benjamin, 1996, p. 171-172, apud, BRAGANÇA, J.; LESSA, J., 2016, p.12).

Segundo Bragança e Lessa (2016), o pensador Benjamin também acredita na politização da arte a partir da reprodutibilidade técnica. Conforme ele narra, a reprodutibilidade técnica só serve à reificação das relações sociais dominantes. A arte contemporânea passará a ser mais efetiva, a partir da reprodutibilidade, logo, quanto menos colocar em seu centro a obra original (Benjamin, 1996, p. 180, apud, BRAGANÇA, J.; LESSA, J., 2016, p. 12). Diante disso, no caso do funk, pode ser identificado alguns aspectos em torno de seus significados, como o desenvolvimento de estratégias de resistência à criminalização e ao preconceito, determinado pelas esferas dominantes da população aos artistas e aos apreciadores (BRAGANÇA, J.; LESSA, J., 2016, p. 12).

Adriana Lopes (2011), discorre em sua tese de doutorado “Funk-se quem quiser” que esse movimento de politização do funk gerou a APAfunk, que contribuiu na aprovação da lei que reconhece o funk como cultura do estado do Rio de Janeiro. De acordo com a autora, nas rodas de funk, que parte dos Mcs ligados a esse movimento performativizam os funks, pois essas “rimas” que são cantadas e faladas pela indústria funkeira não seriam comercializadas na grande mídia (rádio, Tv) (LOPES, 2011, p. 87). Dessa maneira, além de promover encontro de funk, em espaços públicos de fala, no qual qualquer funkeiro tem liberdade para cantar suas composições, defender o movimento funk como uma manifestação cultural de massa. Adriana (2011) evidencia que mesmo a indústria funkeira movimentando milhões (de pessoas e de dinheiro), os trabalhadores passam por uma série de dificuldades para reivindicarem seus direitos, superexplorações, submetidos a contratos abusivos e, muitas vezes, roubados (Manifesto do Movimento Funk é Cultura, apud, LOPES, 2011, p. 129). Por fim, a militante funkeira e intelectual aponta que a indústria cultural lucra simultaneamente com a criminalização e como a mercantilização do funk, porém esquecem que o mesmo tempo, o funk abre espaço para que os jovens negros das favelas possam existir socialmente (LOPES, 2011, p. 174).

2.2 Olha a explosão! - O crescente consumo e internacionalização do gênero musical.

O funk cada vez mais tem rompido as barreiras das favelas e conquistado novos territórios no mundo. Nascido em comunidades do Rio de Janeiro na década de 90, o ritmo tradicionalmente montado em cima de samples está presente nas playlists de pessoas de diversos países. Uma das evidências do crescimento do estilo musical é o crescimento de ouvintes das playlists de funk do Spotify. Desde 2016, o número de reproduções dessas playlists cresceram mais de 3.421% fora do Brasil (MAX GOMES, 2018)¹⁶.

No entanto, nem sempre foi assim, o crescimento da audiência deste gênero musical, hoje, se deve muito à internet. O aumento do consumo e da produção musical ocorreram no final do século XX e no início do século XXI, devido à internet, esse marco revolucionou a indústria fonográfica, os fãs e os artistas (GOMES; FRANÇA; BARROS; RIOS, 2015, p.4).

Desde 1997, [...] assiste-se a um processo de reconfiguração da indústria da música mundial. Presenciamos mudanças significativas na estrutura da sua “cadeia produtiva”: constatamos [...] a redução do cast de artistas e do quadro de funcionários das grandes empresas; a crise da noção de álbum que vai deixando de ser o objetivo central desta indústria ou a mercadoria mais valorizada nesta dinâmica de produção e consumo; o desaparecimento de antigas funções na cadeia e, ao mesmo tempo, o surgimento de novas profissões articuladas a este setor (HERSCHMANN; KISCHINHEVSKY, 2011, pág. 24-25, apud, GOMES; FRANÇA; BARROS; RIOS, 2015, p. 4).

A internet fez com que a música transcendesse os limites da mídia, mergulhando no universo digital. A música passa a ser livremente difundida pelas redes mundiais de computadores e o consumo passa a ser personalizado. O indivíduo começa a ter a oportunidade de escolha que anteriormente não tinha. A internet fez com que os artistas independentes ganhassem espaço e reconhecimento (GOMES; FRANÇA; BARROS; RIOS, 2015, p. 4), fez também com que outros gêneros musicais fossem conhecidos. É também nessa época que o funk começa a crescer no youtube.

Trotta (2005) diz que a música é uma prática simbólica de identificação com os estilos de vida, a música popular é um dos principais produtos da cultura de massas e ajudam a reconhecer visões de mundo e valores sociais presentes nas canções (TROTТА, 2005, p. 181).

A prática musical é uma atividade cultural que ocorre em todas as sociedades. Segundo o etnomusicólogo John Blacking, a música é uma habilidade humana inata que se desenvolve em todos os grupos sociais de formas distintas, de acordo com seus rituais simbólicos e seu conjunto de saberes e crenças (Blacking, 1995:232, apud, TROTТА, 2005, p. 183).

¹⁶ <encurtador.com.br/swCV5> Acesso em: maio de 2019.

Como consequência, as práticas musicais passaram a dialogar e receber influências imediatas de repertórios distintos. A música popular, portanto, é decorrente da industrialização do fazer musical e de sua disseminação massiva pela sociedade. (TROTТА, 2005, p. 183). O autor também declara que o consumo, de acordo com o pensamento de Canclini (1999), é a união de processos socioculturais que se efetivam a partir da apropriação e uso de produtos. Logo, as múltiplas formas de experiências musicais são atos de consumos, já que, envolvem apropriação e uso do produto musical em suas diversas formas. Trotta (2005), ainda explica que através de um disco, de uma festa, show, baile, feiras, boates, cinema, ouvir música significa desencadear processos sócio simbólicos. Por isto, através das práticas musicais, pessoas e grupos sociais realizam atividades complexas de trocas.

Como afirma Morin, “a canção é o mais cotidiano dos objetos de consumo. Para este ou aquele indivíduo que tem seu rádio ligado, que ouve sua radiola, que coloca sua moeda no juke box de um bar, há um banho musical contínuo” (1973:150, apud, TROTТА, 2005, p. 184).

Ao participar de experiências musicais, entramos em contato com essas representações e as compartilhamos com outras pessoas, construímos afinidades e identidades. No mundo funk, é de suma importância que os grupos musicais juvenis se unam. Como havia dito Vianna (1988), é com essas construções de afinidade que ocorre a socialização dos jovens pobres de diversas periferias. Isso significa, compreender como esses nichos elaboram as suas vivências em torno do estilo musical funkeiro, e os significados que atribuem a ele, no contexto social no qual estão inseridos.

Como qualquer objeto disponibilizado para consumo, as experiências musicais são divididas em categorias de classificação que trazem informações sobre as representações envolvidas na prática de determinado tipo de música. De acordo com o musicólogo Franco Fabbri, as atividades relacionadas ao consumo de música (pensar sobre música, falar sobre música, fazer música, ouvir música, dançar, etc.) “implicam referência a uma taxionomia mais ou menos detalhada” (Fabbri, 1999:1, apud, TOTTRA, 2005, p. 185).

Isso quer dizer que, são os gêneros musicais quem conduzem o consumo e as expectativas dos consumidores, havendo uma diferenciação entre as várias experiências musicais (TROTТА, 2005, p.185). No texto, “Música e mercado: a força das classificações” Trotta (2005) ressalta, que de acordo com Martín-Barbero que:

“o gênero não é somente uma “qualidade da narrativa”, mas um mecanismo de onde se obtém o reconhecimento e, a partir dele, uma chave de “decifração do sentido” (BARBERO, 2001:211, apud,TROTTA, 2005, p. 185).

A identificação com essas características simbólicas dos gêneros passa pelo reconhecimento dos elementos musicais específicos e por cada uma dessas práticas, esses “códigos” são reconhecidos pelos seus consumidores e interpretados pelos mesmos, a partir disso há uma associação de símbolos e categorias (TROTTA, 2005, p. 185). Logo, podemos dizer que o funk demarca hábitos de consumos, onde os códigos são reconhecidos por uma coletividade que constroem os sentidos e a identidade musical.

A indústria cultural é um ambiente dominado pela técnica e pela hegemonia do poder econômico que tem total controle sobre o consumo da sociedade atual. Conforme Vladi (2010), relata em seu artigo “O negócio da música – como os gêneros musicais articulam estratégias de comunicação para o consumo cultura” a indústria musical é uma composição dentro das indústrias culturais que envolvem organizações ligadas a música, como: gravadoras, estúdios, escolas de música, fabricação, produção e comercialização de instrumentos musicais entre outros, também inclui entidades e associações de músicos, produtores e empresários, direitos autorais etc.

Como já foi dito anteriormente, a internet, deu um “boom” na divulgação, no consumo e na internacionalização de artistas, djs e bandas. Porém, esse grande “start” fez com que a indústria fonográfica passasse por altos e baixos, a pirataria digital é a questão mais forte dessa prática e faz com que a apropriação musical prejudique, às vezes, artistas e os direitos autorais (GOMES, Et Al, 2015, p.7). Sendo assim, o spotify¹⁷ fez como que ocorresse uma trava na pirataria de músicas, podcasts e outros conteúdos digitais.

O artigo “Spotify: streaming e as novas formas de consumo na era digital”, esclarece como funciona o aplicativo. A plataforma oferece dois modos operantes de serviço: o primeiro é o gratuito, que é mantido por anúncios e o segundo é pago, onde é cobrado um valor consideravelmente baixo. A política dos serviços do spotify é completamente contra a pirataria e dependendo do

¹⁷ Serviço de streaming digital que dá acesso instantâneo a milhões de músicas, podcasts, vídeos e outros conteúdos de artistas de todo o mundo.

volume musical consumido pelo usuário, o artista é remunerado com a parcela do lucro (GOMES, Et Al, 2015, p.7).

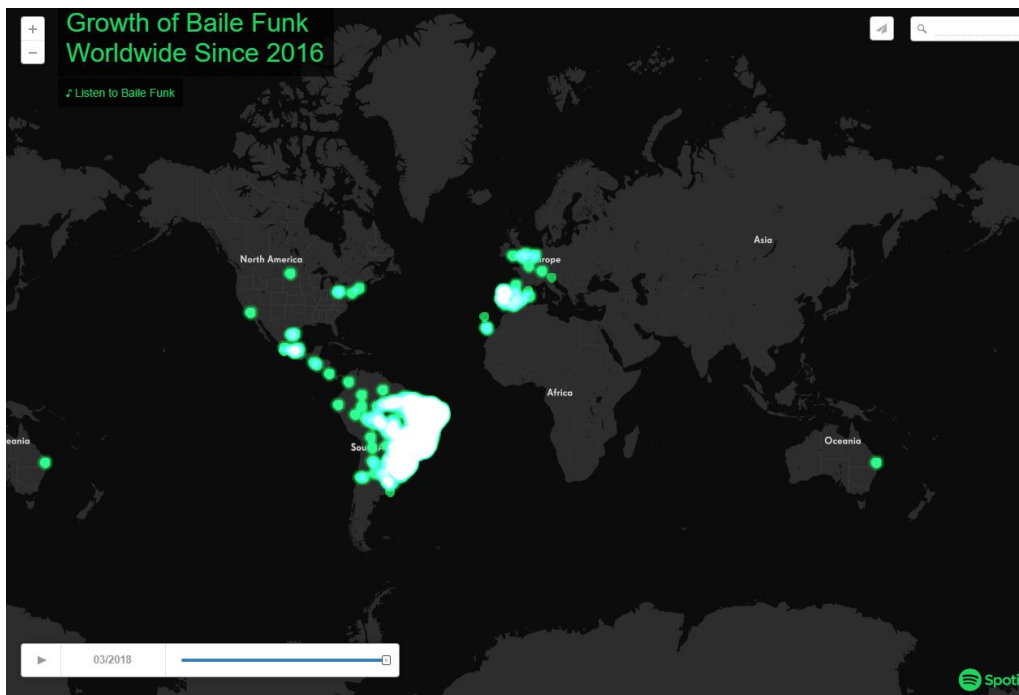
Entretanto, o que o spotify tem a ver com o funk carioca - conhecido internacionalmente como funk brasileiro-? O aplicativo de música tem 13 playlists oficiais dedicadas ao gênero, uma das principais é a “Mother Funk”, a mais ouvida no exterior ¹⁸. Gomes Et Al (2015) constata que as playlists do spotify são listas de reprodução de multimídia organizada de forma automática ou manual. As playlists podem ser criadas pelos usuários ou pelo próprio site e são classificadas quanto ao gênero ou tema, também existe a opção “novidade”, que informa sobre novos, podcasts, faixas e playlists (GOMES, Et Al, 2015, p. 8).

Roberta Pate, gerente de marketing com artistas e gravadoras do spotify para América Latina e América do Norte hispânica, revelou em uma entrevista para o jornal “Hoje em Dia” que nos últimos dois anos, o funk atravessou fronteiras pelas grandes parcerias dos artistas, como Anitta, MC Kevinho, MC Fioti e Ludmilla. A publicitária diz que é graças ao serviço de streaming de música, que permite que esse fenômeno sociocultural se expandisse para fora do Brasil. Em 2018, o funk mais ouvido fora do Brasil era o “Bum bum tam tam”, do MC Fioti, em 2019, o clipe no youtube estava com mais de 1,3 bilhões de views. Além disso, a música ganhou uma versão trilingue, em 2017, com o artista colombiano J. Balvin e o rapper estadunidense Future¹⁹.

No esquema abaixo, o spotify libera o mapa onde é possível visualizar o crescente consumo das músicas de “baile funk” no mundo desde 2016. O mais curioso é que o avanço do gênero musical, desencadeou um interesse de artistas estrangeiros, que se apropriaram das batidas para criarem novos hits. A cantora, norte-americana, Jennifer Lopez fez uma mescla da batida funkeira e cantou a música “El anillo” em espanhol, não só ela, mas outros cantores como Blaya (portuguesa), Ella Eyre (britânica), BenEl Tavori (israelense) também já produziram seus singles à brasileiros, a canção “tudo bom” dos israelenses, por exemplo, além das batidas, eles também soltam palavras aleatórias em português como: favela, cachaça, caipirinha, carnaval.

¹⁸ <shorturl.at/chyIN> Acesso em: novembro de 2019.

¹⁹ < shorturl.at/AIKOV> Acesso em: novembro de 2019.



Fonte: shorturl.at/bdIRZ

Enquanto o gênero musical se legitima no âmbito internacional, os bailes funks e os artistas do movimento seguem sendo perseguidos e isso enfatiza que, o problema nunca foi a música e as festas, mas sim quem as faz, pessoas negras e pobres. O caso do artista negro e morador da Vila Cruzeiro, Rennan Santos da Silva, ressalta ainda mais o racismo e classicismo em torno do movimento funk. O DJ, mesmo preso na época, foi indicado ao Grammy Latino, com o videoclipe “Me solta”²⁰ e ganhou o prêmio Multishow de Canção do Ano por “Hoje Eu Vou Parar na Gaiola”²¹.

Efetivamente, a música ocupa uma parte importante na economia mundial, porém, quando parte dessa indústria perde o poder considerável de compra, circulação, venda e entre outros, novos negócios começam a ser criados (VLADI, 2010, p. 8). A autora, expõe que, segundo Herschmann (2007), a inovação de músicas com um poderoso banco de dados online, faz com que seja mais fácil entender as demandas dos consumidores, já com a utilização do capital, é possível entender a sensibilização do público e aproxima com a cultura local, para continuarem competindo em um mercado lucrativo, mas extremamente complexo (HERSCHMANN, 2007, apud, VLADI, 2010, p. 8).

²⁰ <encurtador.com.br/bAR25> Acesso em: junho de 2020

²¹ <encurtador.com.br/XY348> Acesso em: junho de 2020.

CAPÍTULO 3 EMPREENDEDORISMO OU RESISTÊNCIA?

3.1 Economia da cultura e o mercado informal no Brasil.

Segundo Tolila (2007), o pensamento econômico se atentou tardiamente no setor cultural, somente depois de cerca de cinquenta anos. Isto esclarece a confusão de algumas discussões, a falta de economistas que declaram explicitamente estudar a cultura, a falta de dados confiáveis que comprovam em diversos temas e em quase todos os países. A economia do setor cultural se define por uma enorme dispersão, escassez e ausência de bases e conceitos atualizados e uma grande dificuldade de juntar os níveis da microeconomia e da macroeconomia (TOLILA, 2007, p. 25).

O autor também aponta que pensar, hoje, a economia do setor cultural não constitui de modo algum uma derrota dos argumentos humanistas a respeito da cultura que todos conhecemos e defendemos (TOLILA, 2007, p. 19). Segundo ele, o abandono de um “terreno”, não significa o fim pela defesa de desenvolvimento cultural. A ocupação de um “terreno” suplementar significa que o setor cultural e seus principais atores desocuparam o campo livre para as pressões negativas. A Economia seria como “uma arma de que o setor cultural deve se apossar para melhorar sua própria visão das coisas, defender suas escolhas e sua existência, participar de maneira ativa do seu desenvolvimento futuro” (TOLILA, 2007, p.19).

A evolução do setor cultural e as perspectivas de seu desenvolvimento vem cada vez mais impondo a necessidade de afirmação frente às relações de força que as transformações internacionais vêm gerando. Um exemplo disso é a força que países como os Estados Unidos vêm dando a esse setor. Conforme Tolila (2007) alega, desde 1990, os produtos culturais ocuparam o primeiro lugar nas exportações dos EUA, muito à frente de aviões, carros, agricultura ou armamentos. Naturalmente, com o fenômeno da globalização tais produtos culturais se inserem em diferentes países com a mesma velocidade que qualquer outra mercadoria.

Em termos históricos a discussão sobre a economia da cultura é recente no sentido de considerar a cultura como um campo de investigação econômico. O autor revela que a aproximação dos economistas não foi exatamente espontânea, mas sofreu impacto das evoluções sociológicas e a demanda dos

profissionais do setor cultural ameaçados por restrições orçamentárias num contexto de restrições de intervenções públicas (TOLILA, 2005, p. 25).

De acordo com Tolila (2005), os economistas notaram que os bens culturais e artísticos fogem, em grande parte, do modelo da “mercadoria-tipo”, porque a definição, argumenta a uma avaliação subjetiva e não a uma medida consensual.

O conteúdo artístico de um bem em relação a outro não pode ser objeto de uma classificação objetiva nem de uma hierarquização universal. Os bens culturais, que são oferecidos pelas políticas públicas ao consumo cidadão (museus nacionais, monumentos patrimoniais, eventos ao vivo, etc.) como os que são produzidos pelas indústrias culturais nos diferentes campos (música, cinema, livros, videogames, produtos multimídia), dispõe de uma característica diferente em relação às mercadorias definidas pela economia padrão. A compra e o consumo dessas mercadorias não destroem nenhuma de suas propriedades e não fazem desaparecer a possibilidade de um consumo mais amplo ou posterior. (TOLILA, 2007, p.29).

Peled (2014), esclarece o pensamento de Negri e Cuocco (2006), no qual os filósofos enfatizam que nos dias de hoje, “a cultura não tem só um expressivo peso econômico” ela é a própria “economia como um todo que depende cada vez mais, em seu conjunto, das dimensões culturais.” (NEGRI; CUOCCO, 2006, apud, PELED, 2014, p. 23). Dessa maneira, pode-se afirmar a cultura se transformou na própria lógica do capitalismo contemporâneo. Peled (2014), segue o mesmo conceito de Negri e Cuocco (2006, p.14) e expressa que: “o que é cultural no capitalismo global das redes é o trabalho em geral, isto é, um trabalho que se torna intelectual, criativo, comunicativo – em uma palavra, imaterial”(NEGRI; CUOCCO, 2006, apud, PELED, 2014, p. 23). Enfim, a cultura gera valor, pois é incorporada aos produtos e maneiras de estilos de vida, status, preferências e normas de consumo.

A pesquisadora também traduz a noção de Florissi e Waldemar (2007), na qual relata que para eles a cultura em si é a realização de atividades por um grupo que possui, “valores comuns”. Nessa perspectiva, o setor cultural amplia o âmbito da análise econômica quando agrega à lógica do valor de troca e suas variáveis, expandindo as variáveis quantitativas do setor. Ademais, a economia lida com um problema alocativo de bens disponíveis que são finitos e com o comportamento do indivíduo diante da escolha de uma cesta de consumo onde o objetivo é maximizar seu bem estar (PELED, 2014, p. 24). O capital cultural, segundo Florissi e Waldemar (2007), é composto por dois tipos de valores, o

primeiro seria o valor econômico, que pode ser reduzido a uma quantidade monetária, e o segundo é o valor cultural que integra um sistema de crenças e tradições (FLORISSI; WALDEMAR, 2007, apud, PELED, 2014, p. 25).

N'O capital, Marx (1989) dedica-se a compreender as formas de existência da superpopulação relativa e, em seu processo investigativo, apreende três camadas nas quais ela pode se materializar, quais sejam: 1) Superpopulação flutuante, constituída pelo conjunto de trabalhadores dos mais diversos ramos industriais que ora são recrutados e ora são afastados do processo produtivo, ou seja, que estão empregados ou desempregados conforme o dinamismo das condições de acumulação capitalista se mostre mais ou menos favorável; 2) Superpopulação latente, fazendo inferência aos trabalhadores do campo que, em decorrência da inserção do modo especificamente capitalista de produção nesse espaço, veem-se pressionando-os a migrar para as cidades, engrossando assim as fileiras do proletariado urbano; 3) Superpopulação estagnada, compreendendo os trabalhadores que não conseguem se inserir nas atividades empregatícias e que, por isso mesmo, perambulam de ocupação em ocupação para tentar garantir sua sobrevivência (TRINDADE, 2017, p. 299).

Trindade (2017) explica, de acordo com as observações de Karl Marx, que as pessoas sobrevivem a condições impostas pelo mundo atual capitalista que tange a configuração do exército industrial de reserva. Isto é, aqueles que se encontram inseridos no exército industrial de reserva, com destaque para o “precariado”, têm vivenciado a desproteção trabalhista, instabilidade pessoal e profissional. Jovens adultos, negros e suburbanos engrossam as fileiras do exército industrial de reserva, parte deles ficam constantemente desempregado. Porém, mesmo buscando melhores condições de vida e trabalho, são desanimados por esse sistema de metabolismo social que contribui para o rebaixamento dos salários (TRINDADE, H, 2017, p. 242).

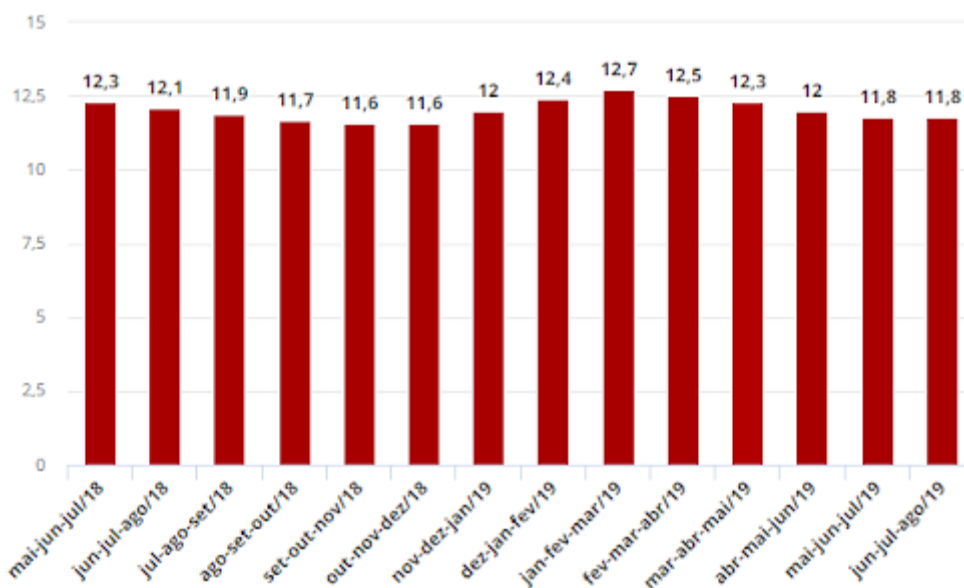
Na entrevista elaborada pelo site do uol²², pode-se dizer que o segundo sociólogo Ricardo Antunes (2019), é uma tendência existir cada vez mais trabalhos precários, informais, intermitente e sem a plenitude dos direitos e isso, sem dúvidas, se aplica com mais vigor dentro das comunidades. O pesquisador conta que o nível de desemprego por desalento²³ é cada vez mais alto e que encontrar emprego é um empreendimento no mundo atual (ANTUNES, 1999, p. 57). Dados do IBGE mostram como o desemprego cresceu no Brasil nos últimos anos:

²² <encurtador.com.br/mB789> Acesso em: junho de 2020

²³ Pessoas que não possuem trabalho e nem procuraram novas oportunidades por desestímulos do mercado de trabalho ou por circunstâncias não planejadas.

Evolução da taxa de desemprego

Índice no trimestre móvel, em %



Fonte: IBGE

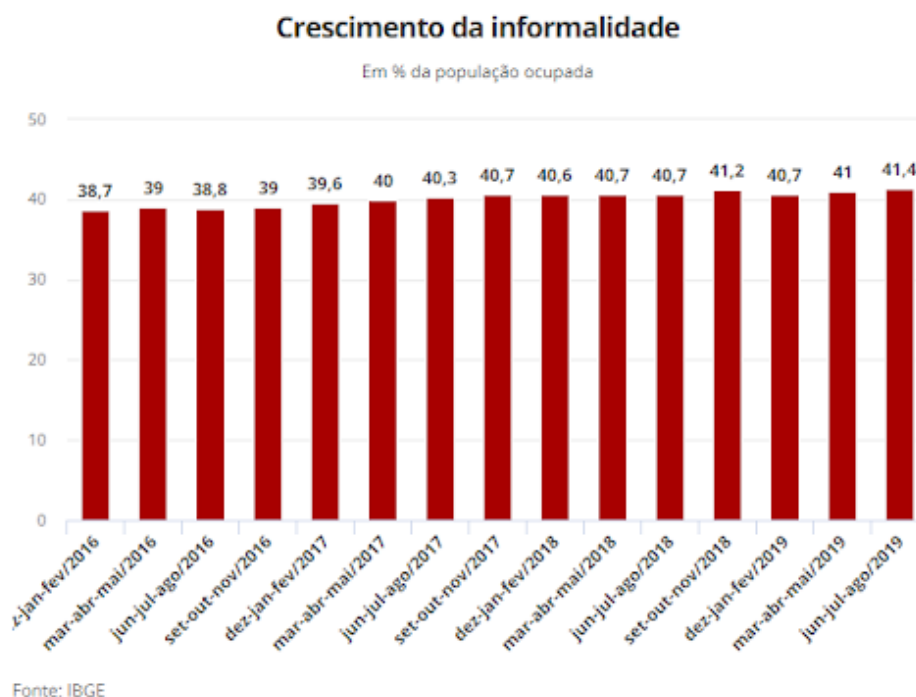
No esquema acima, não é possível identificar a faixa etária, etnia, classe social e gênero, contudo, pesquisas mostram que as taxas dobram quando esses índices são voltados para negros e pobres²⁴.

Diante disso, Ricardo Antunes (2019) relata que é no desemprego que se percebe que qualquer trabalho é melhor do que o desemprego. Quando o indivíduo tem um trabalho, mesmo sendo precário, ele reclama. No entanto, quando se vivencia o desemprego, aquele indivíduo sente até falta do trabalho precário, pois há fusão de sociabilidade, há conversa e escuta nos ambientes empregatícios. O sociólogo explica que as “chamadas empresas flexíveis”, usufruem de um imaginário pragmático que caracteriza a empresa capitalista dos nossos dias, um enorme processo de precarização dos direitos do trabalho. Antunes (1999), ainda ironiza em seu texto, quando conta que o único setor que abre emprego no Brasil hoje é o no mundo do crime, das drogas e caso essa alternativa não funcione, restam as assembleias universais dos reinos de Deus e dos demônios (ANTUNES, 1999, p. 57).

Kon (2012), conceitua que na atualidade a condição de informalidade brasileira, é determinada por políticas públicas que priorizam a continuidade da consolidação econômica e por transformações estruturais intensificadas e mais

²⁴ <encurtador.com.br/jvFTU> Acesso em junho de 2020.

manifestadas de forma diferenciadas. Como nos assegura Anita Kon (2012), seja no âmbito global, internacional ou regional, o que resulta as formas de atividades são as mudanças estruturais e políticas públicas que resultam em variadas maneiras de inserção do trabalho. A autora narra que não são só os trabalhadores de microempresas ou autônomos que encontram essas condições, mas também são encontradas o assalariamento ilegal em empresas de maior porte (KON, 2012, p. 207). Nesse contexto, o IBGE traz os números do avanço da informalidade no país nos últimos anos:



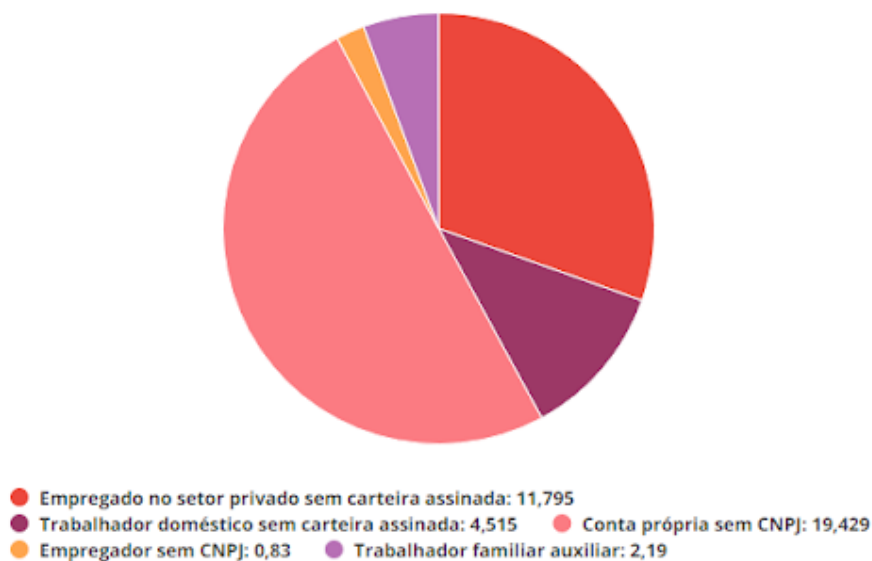
No diagrama acima é visível que em agosto, 41,4% (corresponde a 38,8 milhões de pessoas) se encontravam na informalidade, a maior proporção desde 2016. Contudo, quando a pesquisa passou a apurar empregadores e trabalhadores por conta própria sem CNPJ, o número registrado supera o valor anterior, em julho existem 41,3% de pessoas trabalhando na informalidade.

No gráfico abaixo, é possível observar os grupos nos quais esses trabalhadores estão inseridos. O maior número no índice é o de trabalhadores por “conta própria” sem CNPJ e em segundo lugar a taxa mais alta é de 11,7 milhões de funcionários trabalhando no setor privado sem a carteira assinada²⁵ como por exemplo, empregadas domésticas.

²⁵ ALVARENGA; SILVEIRA. Trabalho informal avança para 41,3% da população ocupada e atinge nível recorde, diz IBGE. Globo.com. 2019. Disponível em <shorturl.at/aLRW6>. Acesso em: 28 de jan. 2020

38,8 milhões de brasileiros na informalidade

Ocupação por categoria, no trimestre encerrado em agosto



Fonte: IBGE

Por fim, Ricardo Antunes (2019) declara que o sistema do capital cria bolsões de desempregado e que esse sistema não quer “cuidar” dos empregados, cada vez há menos políticas sociais. Diante disso, o autor consta que surge uma palavra mágica, o termo mistificador é conhecido como: empreendedorismo. O empreendedorismo aliado com campanhas publicitárias e com a mídia faz o indivíduo pensar que ele querendo ele consegue. Esse conceito já fez e ainda faz pessoas venderem o que tem e o que não tem para fazer o que sabem, como por exemplo: se o sujeito cozinha bem, ele passa a vender qualquer tipo de alimento. Por fim, Antunes (2019) destaca que o empreendedorismo é muito ideológico, pois estimula trabalhadores que não tem nada a ideia de ser “patrão de si próprio”, de fazer o seu horário e de realizar o sonho de ter o seu negócio ²⁶.

3.2 O mito do empreendedorismo.

O termo “empreendedorismo” tem estado presente em discurso do senso comum e também em investigações da economia e da administração, mas pouco se encontra pesquisas sobre o conceito voltado para a área das ciências sociais (LEITE, E.; MELO, N. 2008, p. 35). Atualmente, é com grande regularidade que

²⁶ ANTUNES; R. Tulio Sene. 2019. Disponível em <shorturl.at/vEFM7> Acesso em: 28 de jan. 2020.

vemos em anúncios, redes sociais, revistas, programas de TV, cursos no SEBRAE²⁷ e até nas universidades a divulgação da ideia e de cursos sobre o empreendedorismo. Com isso, o termo e os princípios que ele carrega penetram na noção social de modo a parecerem “óbvias”, naturais, como se sempre tivessem existido. (LEITE; MELO. 2008, p. 35).

Joseph Schumpeter é considerado o principal economista político da teoria clássica do empreendedorismo. No entanto, é Antonia Colbari (2006) que aponta o empreendedorismo como um instrumento de mudança criatividade ou oportunidade revival²⁸ de elaborar um novo negócio. (COLBARI, 2006, p. 2, apud, LEITE; MELO, 2008, p. 38). No Brasil, o SEBRAE (principal entidade sem fins lucrativos no ramo empreendedor) atua desde 1972 “incentivando” o empreendedorismo brasileiro, proporcionando suporte e informações com o objetivo de apoiar a inicialização e gerenciamento de negócios.

De uma maneira geral, o empreendedorismo é mostrado pela mídia como exitoso em relação a outras alternativas de trabalho e organizações. O empreendedor, se difere do empregado formal assalariado e subordinado, pois compreende esse trabalho como opressivo a criatividade e da autonomia do indivíduo (LEITE; MELO, 2008, p. 43). Nesse contexto, por ser a favor da liberdade do indivíduo, e por se opor à rotina e à burocracia, o empreendedorismo é buscado pela mudança do sujeito (LEITE; MELO, 2008, p. 43). Segundo Leite e Melo (2008), as histórias de sucesso contadas por influentes desse meio já reconhecido, têm a capacidade de mudar a percepção das pessoas sobre esse mundo social. Além disso, as pesquisadoras afirmam que o conceito também pode ir contra a academia, pois a percepção universitária é vista como divergente a criatividade e ao conhecimento prático. Palavras como: “sonho”, “realização pessoal”, “visão”, “mérito” são bastante comuns no vocabulário dos coaches²⁹ que pregam o empreendedorismo (LEITE; MELO, 2008, p. 43). Atualmente, livros que falam sobre o tema estão sendo bastante comercializados, título em palavrão chamam a atenção do público e com uma linguagem provocadora os autores fazem com que outros sujeitos se

²⁷ Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

²⁸ Processo de se tornar mais ativo ou popular novamente e recomeçar de maneira mais forte do que antes.

²⁹ Palavra de origem inglesa que traduzida para o português significa: treinador. Ajuda o cliente a conquistar um objetivo profissional ou pessoal.

identifiquem, assim geram um ar de inconformidade. Por fim, as autoras exemplificam esse pensamento citando o caso da dona de casa e do desempregado.

A dona de casa tem a iniciativa de fazer salgados para vender e termina por abrir uma empresa. Já o desempregado reutilizar pneus velhos para produzir cercas de jardim. Ambos estavam excluídos do sistema de mercado e passaram a exercer uma atividade econômica por necessidade, foram levados a se pensarem como empreendedores e não como trabalhadores precarizados (LEITE; MELO, 2008, p.43).

Nesse cenário, no qual a economia é a “marca” adotada pelas nações, deixando para segundo plano as esferas política e social, o empreendedorismo torna-se o principal mecanismo para estabelecer uma base sólida e de obtenção do desenvolvimento econômico (MARTINS, Et Al, 2016, p. 212). Compreendemos com Martins Et Al. (2016), que a generalização do discurso empreendedor por parte do Estado e demais agentes (SEBRAE), está afim de estabelecer uma naturalização dessa forma de ação.

Conforme nos assegura Costa Et al (2011), antigamente a conduta, a “atitude” empreendedora era difícil de ser encontrada, hoje ela é incentivada em cada esquina em outdoors, em redes sociais, em cursos e, assim, pode-se afirmar que esse “comportamento” empreendedor passa a ser de fundamental importância para o desenvolvimento econômico (COSTA Et al, 2011, apud, MARTINS, Et al, 2016, p. 217). Neste contexto, fica claro constatar que o entendimento de empreendedorismo adquire papel crucial na sociedade: garantir que cada indivíduo assuma, como suas, as metas de reprodução do sistema capitalista (COSTA Et al, 2011, apud, MARTINS, Et al, 2016, p. 217). Os autores também se apoiam no discurso de Boltanski e Chiapello (2009), onde eles argumentam que o empreendedorismo passou a ser o discurso central do atual capitalismo, isto é, o empreendedorismo passa a atuar como base de uma atuação que atenda às demandas flexíveis desse novo mercado (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009, apud, MARTINS, M. Et al. 2016, p. 217).

Costa (2009) salienta que propagação dessa cultura, tem se expandido para outras temáticas, como a educação, escolas, projetos sociais e assistenciais, por exemplo. Assim, progressivamente o conceito do empreendedorismo vem sendo ampliado a noção de que estando relacionado a tudo o que seria decisivo, e bom não só para o sucesso dos indivíduos, mas também para o progresso, o desenvolvimento sustentável e o bem-estar de toda

a sociedade (COSTA, 2009, apud, MARTINS Et Al, 2016, p. 217). O pesquisador ainda destaca: “[...] não seria exagerado dizer, nesses termos, que o culto ao empreendedorismo vem sendo apresentado como a panaceia para os males do país e do mundo. (COSTA, 2009, apud, MARTINS Et Al, 2016, p. 218). Dessa forma, o termo é convertido e passa a ser alusão para o comportamento de toda uma sociedade, sendo assim, o empreendedorismo também se manifesta também no contexto cultural e em seus agentes (MARTINS Et al, 2016, p. 218).

Nessa nova realidade, não existe mais o apoio incondicional do Estado ao cenário artístico. Na verdade, o que se tem hoje é a auto responsabilização dos artistas e organizações artísticas pela sua condição de existência (MARTINS, M. Et al, 2016, p. 218).

De acordo com Loacker (2013), constantemente instituições e a classe artística se veem pressionadas a provarem o seu valor. Mesmo tendo como principal função mudar contexto cultural, os artistas tiveram que passar pela “alteração da imagem”, ou seja, através das políticas das indústrias criativas, esse indivíduo passa a ocupar o centro da sociedade, sendo reposicionado como um empreendedor cultural (LOACKER, 2013, apud, MARTINS, M. Et al, 2016, p. 219). Em outras palavras, o empreendedor cultural passa a ter que alinhar o seu idealismo com o materialismo calculado. Esse novo perfil, portanto, se equilibra em características requeridas pelo mercado e por características exigidas pelo setor cultural. Os artistas começaram a tentar conciliar sua criação artística e suas demandas pessoais, com as demandas do público e do mercado (MARTINS, M. Et al, 2016, p. 219).

Martins Et al (2016), mostra que a partir de uma pesquisa idealizada por Bendassolli e Wood Jr. (2010), os autores alegam que profissionais de diferentes áreas artísticas, são definidos por quatro competências fundamentais, sendo elas: talento, ascetismo, cognição e comunicação. Compreendemos então que, através das respostas de outros artistas, que eles passam a internalizar, com frequência cada vez maior, um comportamento tipicamente empresarial como, por exemplo, ao adotar a diversificação de sua produção, agradando a diferentes públicos e diminuindo riscos (BENDASSOLLI; WOOD JR, 2010, apud, MARTINS, M Et Al, 2016, p. 220). Logo, pode-se constatar que cada vez mais artistas se veem inseridos dentro do empreendedorismo e do seu discurso, por mais que diretamente não tenham falado sobre o termo em si, eles já se descrevem com o comportamento profissional incentivado pelo mesmo.

Teixeira (2017), levanta uma questão importante sobre o tema, o pesquisador indica em seu trabalho que a união de pardos e pretos, no Brasil, compõem o grupo de negros, 50,7% da população brasileira. Todavia, os negros recebem, em média, somente 59% do salário médio dos brancos. Lamentavelmente, o Brasil ainda é um país em que a pobreza tem cor. De acordo com ele, 68% da população está em situação de pobreza identificados pelo Cadastro Único de Programas Sociais do Governo Federal são negros (IBGE, 2009, apud, TEIXEIRA, 2017, p. 11). Recentemente, dados indicados pelo IBGE apontam que negros são 75% mais pobres do que brancos, ou seja, o número cresceu 7% em alguns anos.

No ano de 2015, o SEBRAE publicou um levantamento com base nos dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) e revela que 50% dos empreendedores brasileiros são negros, 49% são brancos e 1% pertence a outros grupos populacionais. Esse é o maior índice alcançado na história da população negra, acompanhando o aumento da escolaridade e do rendimento médio da população negra em crescimento desde 2002 (PIRES, 2015, apud, TEIXEIRA, 2017, p.11).

No levantamento do SEBRAE (2015), podemos perceber que enquanto os brancos geralmente estão empreendendo em atividades lucrativas e especializadas, os negros, em sua maior parte, estão empreendendo em atividades mais simples como ambulantes, pesca e cabeleireiras, muito por falta de outra opção (TEIXEIRA, 2017, p 11).

“Segundo Sousa e Silva e Barbosa (2013), “Uma das maiores ‘potências’ das favelas cariocas é a imensa capacidade de inovação e criatividade de seus moradores e de instituições locais” (p. 37). Enquanto “potentes”, estaria ao seu alcance a produção de “novas subjetividades”: “resilientes”, resistentes, transformadoras.” (SOUZA E SILVA; BARBOSA, 2013, apud, TOMMASI; VELASCO, 2015, p.532).

Apesar disso ainda ser um fato recorrente nos dias de hoje, há uma crescente iniciativa de “empreendedorismo social”, que não tem como único intuito o lucro. O empreendedorismo social visa em primeiro lugar impactar a vida daqueles que têm algum tipo de dificuldade e ter como foco a solução desse problema, contribuindo com o desenvolvimento econômico e social das pessoas que vivem em favelas. Empreender socialmente pode ser uma das iniciativas que a juventude carioca encontra para começar a entender o que é empreender na própria comunidade, conseguindo resolver grandes problemas que afetam o ambiente em que vivem.

A juventude passou a ser considerada, durante a década de 90 e especificamente nos discursos dos operadores dos projetos sociais ligados ao setor empresarial, como “solução” ou como “parte da solução” (GOMES da COSTA, 1996, apud, TOMMASI; VELASCO, 2015, p. 531).

Entretanto, sabe-se que em grande parte dos países subdesenvolvidos a “improvisação” é algo presente e “necessário” como questão básica de sobrevivência. De fato, é dever do Estado fornecer saúde, educação, saneamento básico, espaço de lazer e cultura, mas como muito se sabe não é essa a realidade que se encontram as favelas cariocas, atualmente há uma grande romantização em ter o próprio negócio, porém, pouco se fala nas dificuldades de que cada pessoa enfrenta até ter o trabalho dos sonhos, sem chefe, sem horários fixos, sem direitos. É importante frisar que as comunidades tem diversos tipos de territórios e que estão em constante mutação, cada um com a sua peculiaridade, não há uma homogeneidade, são múltiplos contrastes na mesma área. Nesse sentido, Livia Tommasi e Dafne Velazco (2013), reforçam a fala da socióloga Lícia Valladares, no qual acrescentam:

“Licia Valladares considera que os estudos sobre as favelas cariocas postulam e se orientam por três “dogmas”: o primeiro seria que a favela tem especificidades, isso é, a comunidade é um espaço específico e singular; o segundo dogma é a favela como locus da pobreza e o terceiro é a unidade das favelas. Em nossas análises, refutamos claramente esses “dogmas”. Mostramos a heterogeneidade de situações e experiências na favela, o convívio entre os símbolos e as vivências da pobreza e do sucesso econômico (VALLADARES, 2005, p. 148-152, apud, TOMMASI; VELASCO, 2013, p. 37).

Tommasi e Velasco (2015) que estudam o empreendedorismo de base comunitária e descrevem que, para os comerciantes que empreendiam em lojas, salões de beleza e etc, as UPPs trouxeram muitos desafios, como por exemplo: a regulamentação desses empreendimento, ou seja, abrir um CNPJ ou atuar como MEI, declarar imposto e ter que lidar com a burocracias. As autoras declaram que toda essa legalidade fez com que a suposta “conquista da cidadania” tivesse um preço alto.

3.3 Entraves e oportunidade proporcionadas pelo funk carioca.

A solidariedade, a gambiarra, o improvisado, o drible geram uma maneira de produzir cultura e de fazer arte. Não há distinção entre criar esteticamente e inventar estratégias para garantir a sobrevivência (FACINA, 2017, p. 3).

Em meio a esse pensamento, Adriana Facina (2017) salienta que a criatividade é práxis e não depende de um tempo de observação separado das

urgências do cotidiano. A palavra (práxis) foi muito abordada pelo economista e sociólogo Karl Marx, que remete para a transformação material da realidade. No mesmo artigo, Facina (2017) complementa a seguinte fala: “a arte não se dá apesar, mas a partir das exigências que a precariedade impõe.” (FACINA, 2017, p.3).

A expressão “solidariedade” que a autora desdobra em seu texto “Festas efêmeras: cultura e sobrevivência no Rio de Janeiro” é diferente da ideia de caridade que submetemos quando pensamos na palavra. A relação entre indivíduos que compartilham experiências histórica de subalternização, gerada pelas desigualdades sociais, são os mesmo que criam estratégias coletivas para lidar com dificuldades concretas. Além disso, a historiadora declara que essa solidariedade produz conhecimento, visões de mundo, saberes e criatividade artística. O sentido político e social nesse manifesto cultural de sobrevivência é importante e a história das culturas populares na cidade, no entanto, permitem afirmar que onde tem dor tem festa, onde tem festa tem luta. Enfim, podemos dizer que a solidariedade criativa é a base dos jovens e adultos periféricos, a autora ainda completa o pensamento com a seguinte frase: “produzir cultura é produzir cidade” (FACINA, Adriana, 2017, p. 6).

Neste mesmo artigo, Facina (2017) correlata essa ideia ao raciocínio de Homi Bhabha, onde ele evidencia que a cultura se adianta para criar uma textualidade simbólica, para dar ao cotidiano uma chance de individualidade, uma promessa de prazer. Além de lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, frequentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato da sobrevivência social (FACINA, 2017, p. 7). Desta maneira, a historiadora viu o quanto as condições adversas geram fazedores. Diante desse cenário, a criação se insere dentro de um contexto cultural de sobrevivência, para poder superar uma realidade muitas vezes difícil, de constante ausência.

A cultura “maker” se manifestou nos Estados Unidos, apoiada na ideia do DIY (Do it Yourself) que em português é traduzido por: faça você mesmo, esse conceito vem ganhando visibilidade nos últimos tempos (NASCIMENTO, 2016, p. 32). A filosofia desse termo, segundo Lemos (2015), faz com que pessoas comuns possam, modificar, fabricar, consertar os mais diversos tipos de projetos e objetos por si próprios, tornando um produto singular através de

sua criatividade (LEMOS, 2015, apud, NASCIMENTO, 2016, p. 33). Dessa forma, é possível encontrar referências dessa cultura presente dentro das comunidades, o talento para o improvisado se mostra nas gambiarras de luz, internet e água, além de construções ou avanços tecnológicos. Nesse contexto, fica claro constatar que as ideias que surgem através da cultura “maker” são uma necessidade, que muitas vezes se tornam algo além de um simples improvisado ou de “gambiarra” (NASCIMENTO, 2016, p. 35). Nascimento (2016) ainda revela que:

“A sociedade atual enaltece esse tipo de cultura, como parte do famoso “jeitinho brasileiro”, pois criam soluções para uma vida melhor, em que buscam amenizar as dificuldades” Com isso as gambiarras têm sido cada vez mais valorizadas, e apesar de não se ter o recurso, ela se torna a solução” (NASCIMENTO, 2016, p. 35).

Nesse sentido, surge conceito do “GambMaker”, que seria a mescla da arte do “fazer com as próprias mãos” com o improvisado da gambiarra, o resultado final da “técnica” as vezes não é reconhecida, por falta de uma metodologia ou pelo não uso das ferramentas consideradas necessárias (NASCIMENTO, 2019, p. 10). Esse conceito, pode ser de extrema importância se incorporamos junto a capacidade empreendedora presente nas favelas e periferias, essa prática de inovação social é uma permanente troca de saberes (NASCIMENTO, 2019, p.11). O inventor do termo completa em seu estudo que, desde de cedo, nas favelas, é entendido que “a união faz a força” e isso ajuda no desenvolvimento coletivo desse ambiente, pois a comunidade seria um agrupamento de pessoas que vivem dentro de uma mesma área unidas pelos mesmos interesses (NASCIMENTO, 2019, p. 13).

O desejo dessas pessoas e olhando pelo lado da cultura “maker”, que fala sobre criatividade, construção, reparação e modificação de coisas e de projetos em geral, podendo envolver qualquer tipo de profissional, é um movimento muito mais abrangente do que pensamos (NASCIMENTO, 2016, p. 33). Com isso, pode-se afirmar que é através da urgência de gerar uma solução para qualquer tipo de contratempo, seja ele em casa tentar consertar qualquer coisa quebrada ou até mesmo criando novas formas de empreender dentro da comunidade que surgem os “GambMakers” (NASCIMENTO, 2016, p.33).

Esse tipo de cultura que é produzida nas favelas se constrói, não apenas num estilo único dentro de um padrão de estética comum, são experiências do cotidiano, seus embates, suas

conquistas, seu contexto social que a define (NASCIMENTO, 2016, p. 13).

Como bem nos assegura Nascimento (2019), a favela nos traz uma ótica original sobre a cultura no estado do Rio de Janeiro e esse território dispõe de uma grande riqueza dentro da cidade, é a junção de viver o dia-a-dia com a arte da vida que faz a esperança desses indivíduos. Portanto, apesar dos diversos problemas estruturais em nossa sociedade, é possível entender que há o avanço de uma arte diversificada e muitas vezes desconhecida, que nos levam para esse espaço carente revelando todo um conceito baseado em falta de recursos. (NASCIMENTO, 2019, p. 14). Por fim, ao atrelar a cultura “maker” aos “empreendedores” dos Bailes, entendemos que é mediante a essa força cultural que esses agentes conseguem driblar, de fato, a ausência de recursos e desenvolver a sua própria forma de sobrevivência, gerando a sua própria economia.

A FGV, no início dessa década, realizou uma pesquisa de extrema importância, levantaram dados que mostram que além de gerar emprego, o funk arrecada milhões de reais. De acordo com a pesquisa, por semana, eram promovidos mais de 200 bailes e isso fez com que fossem movimentados algo em torno de 1 milhão de reais por mês. (PEREIRA DE SÁ; MIRANDA, 2011, p. 08). Os bailes funks funcionam como “empreendimento” para a população que vive nas comunidades. Segundo a pesquisa da FGV, a informalidade nesses eventos é em todos os setores, como por exemplo: ausência de contratos de exibição, cachê negociável após a festa, ausência de contrato de “empresariamento”. Constatou-se que, são poucos os agentes que vêm tentando montar organizações com o objetivo de criarem regras mais fixas e claras para os contratos e cachês, como as associações de DJs, de MCs e de donos de equipes (FGV, 2008. p.23).

No próximo capítulo irei apresentar uma pesquisa de campo, realizada na Cidade de Deus. O baile em questão é denominado de “Baile dos Faixa Preta”, localizado no sub bairro da comunidade chamado de Karatê. No terceiro capítulo, pretendo “amarrar” essas questões sobre a resistência, cujo os trabalhadores precisam empreender na comunidade para garantir a sua sobrevivência e fazer algumas atualizações, com o recorte do baile que eu escolhi, da pesquisa elaborada pela FGV.

CAPÍTULO 4 O BAILE DOS FAIXA PRETA

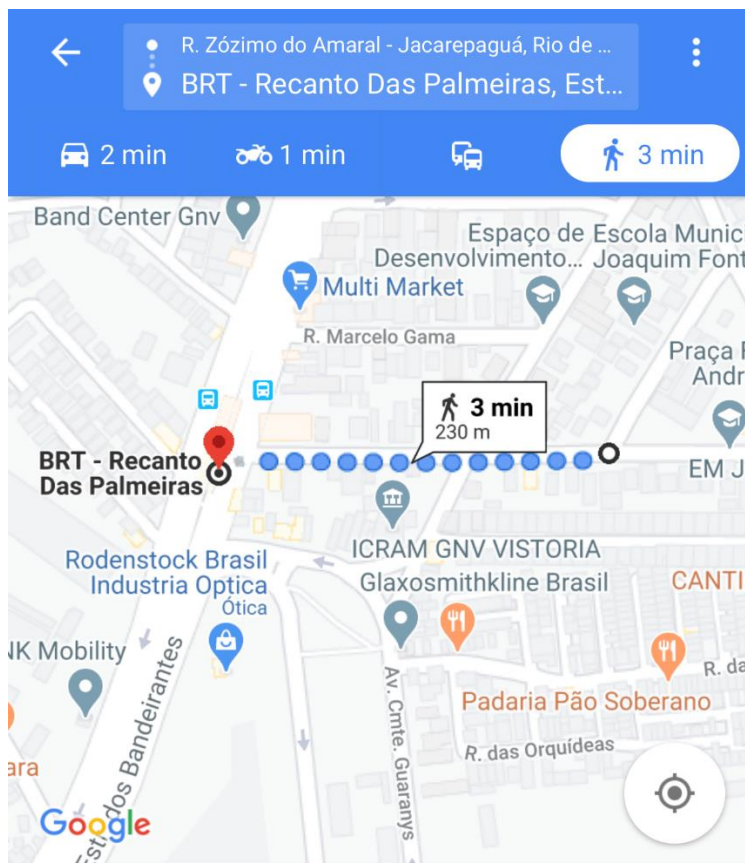
4.1 Apresentação e descrição geral do Baile.

A etnografia que apresento a seguir traz minha pesquisa sobre o Baile dos Faixa Preta, que ocorre no Karatê, Cidade de Deus - Rio de Janeiro, RJ. O trabalho de campo foi realizado durante as minhas idas aos eventos na comunidade, acompanhei junto com amigos que residem na favela a movimentação e a organização desse evento em específico. Contudo, vale ressaltar que na Cidade de Deus existem mais outros dois bailes de favela, o baile do Coroado e o baile Via show da treze (V13).

O Coroado foi precursor nos eventos elaborado pelos moradores, as festas aconteciam aos finais de semana -normalmente aos domingos- na própria quadra da escola de samba (Grêmio Recreativo Escola de Samba Coroado de Jacarepaguá). Como já foi dito em capítulos anteriores, a Cidade de Deus acabou sendo uma das primeiras “cobaias” com a implementação das UPPs e isso fez com que esse baile sofresse violentos bloqueios para acontecer. Com o término das Unidades Pacificadoras na região, os organizadores foram reduzindo o ritmo das festas no local e hoje a quadra não realiza mais os bailes funks. O Baile da Via Show da treze (V13) e o Baile dos Faixa Preta - krt, sofreram o mesmo impacto, porém retornaram em localidades diferentes. O V13, segue sendo na localidade da 13 (treze), mas atua em outra rua e o Baile dos Faixa Preta- krt, vem ocorrendo na quadra de esporte do Karatê, situado próximo à Rua Zózimo do Amaral.

É bastante comum que os bailes funks no Rio de Janeiro ocorram em quadras de esportes, pois são lugares espaçosos, é fácil alocar barracas, acomodar bebidas, pôr a mesa de som, posicionar o paredão de altos falantes e além disso, essa área é geralmente um dos pontos mais conhecidos pelos moradores e moradoras. Nesse sentido, é notório que em grande parte das favelas as quadras de esporte não sejam tão visíveis para quem passa em frente a comunidade de carro, por exemplo. Entretanto, isso não quer dizer que esses lugares sejam de difícil acesso. Uma das entradas para o Baile dos Faixa Preta- krt está localizado em um ponto estratégico, próximo ao BRT Recanto das Palmeiras (Estr. dos Bandeirantes - Jacarepaguá, Rio de Janeiro - RJ). Desembarcando na estação “Divina Providência”, o indivíduo consegue chegar

a pé até a zona do Baile e isso, permite que pessoas de outras regiões da cidade e de outras periferias transitem nesse território. Essa facilidade também possibilita que pessoas acessem o baile utilizando aplicações de transporte, já que, alguns motoristas de aplicativos não entram em comunidades e deixando o passageiro na rua principal ele chega ao baile em três minutos andando, como mostrado no mapa abaixo.



Fonte: google maps <shorturl.at/gvQWX>

De fato, também é viável chegar ao baile de outras formas, para quem mora mais próximo da região, como no meu caso, é comum utilizar um ônibus, descer na praça principal da Cidade de Deus e ir andando até o Karatê. Sem dúvidas, a caminhada da praça até o evento é bem mais longa se comparada com quem chega pelo BRT. Apesar disso, andando pelas vielas da comunidade até alcançar o destino final, existe uma ruazinha na qual o comércio se beneficia do Baile para conseguir mais alguns clientes, são lojinha de roupas, calçados, salões de beleza, barbearias e lanchonetes que ficam abertas até quase à meia noite. Depois de passar por essa rua, tem um “ponto” que separa a localidade do Karatê das demais, o rio que perpassa nessa zona. Em datas comemorativas é um pouco menos complicado identificar se já está na região do Karatê, porque

os moradores enfeitam e põem “letreiros” feitos com gambiarras para a identificação da área.



Árvore de natal enfeitando e separando a localidade do Karatê das demais.
Fonte: arquivo pessoal

Depois de cruzar o rio, já se está muito próximo a quadra de esporte, dobrando a rua à direita se escuta o som alto vindo dos paredões de som e há muitas pessoas com motos transitando nesse lugar a caminho do baile. Nessa altura, é possível ver o ponto de venda de drogas ilícitas, após passar pela “boca”³⁰, tem um beco bastante estreito, no qual só é viável passar fazendo duas filas, uma para as pessoas irem andando e outra para as motos percorrerem, e por fim, finalmente já se está de frente a grande e espaçosa quadra de esportes. A partir desse ponto, se nota como é tudo muito bem organizado. Vendo de frente, baseado na percepção desta entrada, observa-se barracas chapéus de bruxa posicionadas lado a lado na lateral direita e esquerda da quadra, todas de cores brancas ou vermelhas. Perceba, não tem nenhuma barraca que fuja dessa

³⁰ Ponto de drogas, geralmente um barraco ou botequim, onde é feita a venda de drogas ilícitas

padronagem. As grandes caçambas de lixo da Comlurb (Companhia Municipal de Limpeza Urbana) ficam atrás da mesa do DJ, que acabam se mesclando com o amontoado de lixo que é produzido durante o baile. Existem algumas poucas pessoas com expositores de madeira com alça vendendo balas, cigarros, isqueiros etc. Novamente, todas seguindo a mesma estética. Habitualmente, o baile, inicia às dez horas da noite nos sábados e não tem hora para terminar, porém a festa só começa a ficar cheia depois da uma da manhã.



Organização da quadra antes de começar o baile e estrutura do local.
Fonte: twitter.com/bailedokarate

No entanto, é relevante destacar que, com o atual governo Witzel têm-se sucedido frequentes operações na Cidade de Deus e quando há essa manobra, normalmente não tem baile de noite, ou só ocorre porque o tráfico paga o famoso “arrego”³¹. Ademais, em dias de chuvas fortes, tempo feio com rajadas de vento e trovão a festa também não acontece. Mesmo a infraestrutura do espaço sendo relativamente boa, existe a chance da fiação dos sons queimarem, a lateral da quadra não é coberta, o chão é de terra, com as chuvas se tornaria um lamaçal e os paredões de som iriam estragar.

³¹ Propina que o tráfico paga para “autoridades” (milícia).

Quem faz o som no Baile dos Faixa Preta-krt são em sua grande maioria Dj's que vivem na própria comunidade, como por exemplo o Dj Diego faixa preta e o Dj WC do Karatê. Durante a noite eles e outros Dj's vão se revezando entre si, cada um com o set personalizado de acordo com as músicas mais atuais ou até mesmo lançando novas faixas que se tornaram famosas dentro e fora comunidade. Todavia, isso não impede que artistas convidados fazem show no local, em fevereiro, perto do carnaval, o cantor Filipe Ret³² foi até o Karatê agitar o baile. Ret, não é funkeiro, mas como já foi explicado nesta pesquisa, o funk se originou do Miami Bass e ainda existe esse parentesco e encantamento do rap e hip hop no bailes funks é muito comum que no início da festa ou até na testagem do som os Dj's coloquem algum hip hop para passar o som.



Show do Filipe Ret no Baile dos Faixa Preta- krt
Fonte: twitter.com/bailedokarate

O principal meio de divulgação dos Dj's são as mídias digitais, eles se comunicam e divulgam o dia que irão tocar pelos stories no instagram e por

³² Rapper, cantor e compositor, considerado, como o sucessor de Marcelo D2 na cena independente.

mensagens no twitter. Obviamente, os organizadores do baile também “fortalecem”³³ a propaganda dos Dj’s dando RT³⁴ no twitter do baile, todos os Dj’s tem o seus respectivos trabalhos igualmente anunciados nesta plataforma, são: podcasts, vídeo feitos no evento pelos Dj’s divulgados no twitter do baile do Karatê, tendo como intuito a popularização e fama do Dj da região e do baile para o grande público. A maioria dos frequentadores são pessoas jovens, negras, pobres ou de renda mediana que moram em periferias ou em Jacarepaguá e adjacentes. Seguindo a lógica anterior, assim como o estilo musical funkeiro se inspirou e foi originado à partir do hip hop, alguns rapazes se vestem similares à cantores de rap e hip hop e outros de modo mais simplificado (devido a questões financeiras), as mulheres seguem esse mesmo modelo, algumas vão mais produzidas e outras menos. Com certeza, para muita gente o único lugar que se deveria evitar utilizar joias e roupas de marca seria em uma comunidade, mas a verdade é que muito se ostenta nesse ambiente. Quando amanhece no baile é fácil reparar a quantidade de cordões de ouro em um só pescoço, os relógios gigantes, e anéis no dedo mindinho. Os acessórios masculinos são muitos e não terminam por aí, bonés e bolsas transpassadas da nike fazem parte do “outfit” de alguns deles, além de calças ou bermudas, blusas e tênis de marca.

Podemos dizer que esses rapazes fazem parte do grupo B (pessoas de renda mediana), mas também tem homens que se vestem de maneira mais humildes e que vão com roupas comuns, sem acessórios de luxo e de chinelo. A única vaidade nesse espaço que não é perdida em ambos os grupos é o cabelo, absolutamente é algo que todos os homens se preocupam bastante, são cabelos descoloridos, com desenhos, e na “régua”³⁵ exibidos durante o Baile. As mulheres não ficam atrás, porém, não observei tantas roupas de marcas e joias como nos homens, a grande maioria veste shorts jeans, top cropped e os calçados oscilam entre chinelos, rasteiras e tênis. Presumo que o grande destaque na vaidade das mulheres, nesse espaço, sejam as unhas e os cabelos, as unhas são exibidas com enormes extensões de acrígel decoradas e os

³³ Ajudar ou dar algum tipo de apoio.

³⁴ Republicação de um Tweet. O termo define quando uma pessoa compartilha algum post que já havia sido escrito, seja por outro usuário ou por ele mesmo.

³⁵ Estilo de corte de cabelo masculino. O cabelo na régua é deixar o cabelo baixinho na lateral da cabeça, mais altinho na parte de cima da e utilizando a máquina zero na parte de baixo, dando efeito degradê.

cabelos são feitos com aplique de tranças, alisado ou seguindo o estilo black power.

Como não há venda de ingresso para acessar a festa, os frequentadores não possuem nenhum “pré” gasto obrigatório, também existe a possibilidade de levar bebidas de consumo individual para o Baile. Com uma média de cinco a vinte e cinco reais os jovens conseguem se divertir e contribuir com a renda dos trabalhadores ambulantes. Há quem ganhe a vida assim, bem como aqueles que trabalham nas barracas para complementar o salário e ou garantir um faturamento extra. Na linha de frente das vendas, estão em grande predomínio, mulheres, chefes de família, às vezes com filhos e filhas (menores de idade em seu maior número) trabalhando com a venda de bebidas. Vale recordar, que em uma sociedade patriarcal, esse cenário diversas vezes advém da vulnerabilidade social: a mulher que foi abandonada pelo marido, com filhos para criar. Ao lembrar da importância das mulheres nesse meio social, no qual, elas se tornam linha de frente e referência na renda familiar é um pouco problemático o quanto a economia até nos lugares mais precários sobrecarrega as mulheres.

Existe um consumo alto de álcool no baile, o grande lucro das barracas é com a venda de vodka, cerveja, ice, caipirinha, catuaba, corote e do lançamento de coquetéis elaborados por novas marcas, como por exemplo a bebida “ousadia”. Porém, sem dúvida nenhuma, a bebida que mais é comercializada no Baile dos Faixa Preta é o “uíscue com gelo de coco”, o uísque é uma bebida famosa e de origem escocesa, misturada com energético e com cubos congelados de água de coco originaram o “drink” mais famoso do baile. O valor desse produto é em conjunto, o consumidor já paga pelas três mercadorias (uíscue em uma garrafa de 500ml, um energético em lata e uma caixinha de gelo de coco) como se fosse uma espécie de “combo”, e isso gira em torno de vinte reais. Em barracas mais espaçosas, algumas vendedoras e vendedores deixam ao lado uma mesa de plástico quadrada, para caso algum cliente deseje apoiar seu combo ou cerveja na mesa, é um tipo de cortesia. É possível efetuar o pagamento por cartão e por dinheiro, mas conversando com uma trabalhadora ela me confessou que prefere que o cliente pague com cartão, porque assim é mais fácil dela acompanhar pelo aplicativo do banco no celular o quanto ela faturou em um único dia, além de evitar erros matemáticos quando tem que dar o troco para o comprador.



Barracas com os valores das bebidas
Fonte: arquivo pessoal

Amanhece na Cidade de Deus e já fora da quadra, próximo da viela que leva a saída da zona do Karatê, presencia-se moradores vendendo algum tipo de alimento em potes de plásticos, são empadinhas, brigadeiros que complementam a renda familiar dessas pessoas. Há um número bem expressivo de catadores de lixo atuando dentro e ao redor de quadra. As pessoas que recorrem ao lixo como uma fonte de renda só engrossam o fato de que há mais “vagas” em ocupações de baixa qualidade e remuneração para pessoas pobres e negras, mas, sem as festas elas não teriam nenhum serviço e dinheiro. Além de tudo isso, também existem aqueles “trabalhadores” que atuam com o tráfico de drogas³⁶ que existe, porém o “ofício” com venda de drogas ilícitas não é o foco principal desta pesquisa.

³⁶O tráfico de drogas, torna-se uma "opção" entre as poucas alternativas para os jovens que vivem nas favelas. Infelizmente o tráfico tomou conta das comunidades, mas ele tomou conta, também, por causa do abandono do poder público. Sendo assim, é o tráfico quem controla as favelas e para alguns criminosos há

4.2 Especificações das práticas econômicas no Baile dos Faixa Preta

Ao longo das minhas visitas ao baile, foi possível identificar que grande parte das atividades ocorridas são encaradas por trabalhadores autônomos, ou “melhor”, segundo o SEBRAE, por microempreendedores individuais. “Viver” do movimento funk, sendo DJ, Mc, camelô, produtor ou catador de lixo está completamente associada a essa “capacidade” de empreender, o que, de fato, implica em perdas de direitos trabalhistas. Dessa forma, no decorrer deste capítulo será analisado as práticas econômicas dos trabalhadores que atuam no Baile dos Faixa Preta. A subdivisão neste capítulo se dá pela necessidade de entender as diferentes perspectivas. Logo, será examinado os mecanismos de três grupos de “empreendedores” sendo eles: Dj’s e Mc’s, vendedores ambulantes e catadores de lixo.

4.2.1 Músicos: Mc’s e Dj’s do funk.

Os indicadores da FIRJAN referentes ao período entre 2013 e 2015 mostram um crescimento salarial para a área da música de 9,6% (FIRJAN, 2016, p.14, apud REQUIÃO, 2019, p.3). A música estaria entre as dez profissões mais numerosas do país ocupando o 7º lugar no ranking das dez profissões mais bem remuneradas dentre os setores da indústria criativa no Brasil (REQUIÃO, 2019, p. 2).

Requião (2019), descreve em sua pesquisa que atualmente existem 91.023 pequenos negócios formalizados operando na indústria da música no Brasil, os negócios estão distribuídos em 14 atividades econômicas, abrangendo as atividades fonográficas, de direitos autorais e do show business. A autora também assegura que a figura do MEI aparece como uma resposta ao desemprego, à informalidade das relações de trabalho e também, à preferência de empresas em contratar músicos por esta via, ou seja, ao processo conhecido como “pejotização”. Contudo, é importante ressaltar que o recorte do trabalho de Requião (2019) é focado em músicos instrumentistas e cantores de casas shows. Não foram encontradas outras pesquisas que trazem dados atuais

respeito pelos moradores. Porém, tem aqueles que agem com truculência, induzem crianças desamparadas a atuarem no mundo do crime, vendem drogas, cobram taxas, impõe ordens e se aproveitam na subordinação dos moradores para conquistar outros territórios.

voltados para a carreiras de Dj's funkeiros e Mc's que atuam majoritariamente em Bailes funks, pressuponho que a informalidade seja maior e que há pouquíssimos Mc's e Dj's de funks regulamentados no portal do MEI, isso se deve pela falta de informação e por algumas desvantagens para trabalhadores deste setor.

De fato, a plataforma que registra o microempreendedor individual trouxe vantagens para quem quer começar algum tipo de negócio. A abertura do MEI é feita online pelo site 'portal empreendedor', basta preencher um formulário e em poucos minutos o sujeito já está com o certificado aberto. Inicialmente para ser microempreendedor individual não há necessidade em pagar uma contabilidade, existe a isenção de pagar imposto sobre a nota fiscal, também está isento de algumas burocracias e emite nota para pessoa jurídica (PJ). Em contrapartida, o MEI requer alguns requisitos, como por exemplo: o faturamento anual deve ser de até 81 mil reais por ano (janeiro a dezembro), os que se formalizam durante o ano em curso, tem o limite proporcional de mais de 6 mil reais por mês. A aposentadoria do microempreendedor é limitada por apenas tempo de serviço ou por invalidez e o valor da aposentadoria é de um salário mínimo. A contribuição tributária é fixa, diferente de quem é autônomo (legalizado), mesmo o empreendedor não tendo faturado nada naquele mês ele precisa pagar a taxa de mais de 50 reais (varia de serviço ou produto). Para abrir o MEI, o titular não requer gasto nenhum e para fechar a "firma" também não, porém, caso o responsável pela "empresa" tenha débitos acumulados ao longo da inscrição as dividas serão automaticamente transferidas para o CPF do titular da empresa, ou seja, o cancelamento do MEI não extingue o fim das dívidas. Sendo assim, quando retomamos a reflexão da pesquisa de Requião (2019), segundo ela, o que anteriormente era tido como fácil para o contratante e para o músico começa a se tornar obsoleto e negligente a partir do momento em que a informalidade reina.

A vice-presidente do SindMusi diz que para determinado perfil, como o produtor musical, o MEI pode ser um instrumento adequado, mas que isso não pode valer para músicos trabalhadores. O MEI vem pra atender uma parcela dos trabalhadores que são informais, principalmente por não terem a profissão regulamentada, o que não é o nosso caso. Porém, tem uma parcela de músicos que precisa se valer disso. Hoje a gente tem um mercado com um modelo muito novo que exige de músicos que se predispõe a de fato empreender a necessidade de formalização de seu próprio estúdio, por

exemplo. Esse é o verdadeiro músico empreendedor, gerador de negócios. (REQUIÃO, 2019, p.15)

Trazendo todas essas análises para a perspectiva dos MC's e disc jockey (DJ), profissão que foi recentemente regulamentada, nota-se que o MEI e o trabalho autônomo respondem a um pedaço da população que não tem a sua profissão regulamentada. Esse profissional tem como a principal opção para conseguirem minimamente formalizarem o serviço prestado se tornarem empreendedor, mesmo não querendo e não tendo informação suficiente para isso.

Tolila (2007) observa que “ao desinteresse dos economistas pela cultura respondeu, pois, em grande medida, o desinteresse dos atores culturais pela economia” (TOLILA, 2007, p. 17). Entretanto, parte de DJ's e MC's funk vão contra esta concepção, pois a música é compreendida enquanto produto inserido em um mercado de compra e venda. No documentário 'por dentro do funk 150 BPM' exibido no youtube, a fala do Dj Renan da Penha demonstra que sempre existiu o interesse dos atores culturais pela economia. Rennan relata:

“Quando nós Djs, da nossa época, começava a tocar nas comunidades, nós não pensamos em fama, porque até então não tinha aquilo pro Dj, entendeu? Hoje em dia alguém entrar pro ramo pensando em fama. Antigamente a galera tava primeiramente pra tirar um dinheirinho, entendeu?” (BRASIL vice. Por dentro do Funk 150 BPM. 2018. (11m54)³⁷.

Com isso, perceber-se que que esses trabalhadores entendem a música muito mais com o intuito de transformar num produto e vendê-la, para se sustentarem e 'viver' do funk. Além disto, grande parte dos Dj's e dos Mc's administram a sua carreira (no início) e fazem tudo isso sem formação e quase informação nenhuma. Podemos inferir que, a capacidade dos DJ's e MC's em gerir a própria carreira, sendo MEI ou autônomo, de uma profissão recém regulamentada³⁸, faz com que esses trabalhadores transitam em um mercado novo, sem ou com poucas regras, beirando a precarização de seu trabalho e com poucos direitos trabalhistas.

O Dj Wc do Karate e o Dj Diego Faixa Preta, atuam somente como Dj, não possuem outro ofício e tem os seus próprios produtores administrando suas carreiras. Em suas redes sociais, além de divulgarem os seus novos podcasts, eles também divulgam o line-up³⁹ de quais eventos irão participar no mês

³⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1T7-6aWp7Hs&t=725s>>

³⁸ Disponível em: <<shorturl.at/dtBDI>> Acesso em: junho de 2020.

³⁹ Significa que um evento, palestra ou atividade foi programado.

corrente. Contudo, não foi possível entrevistá-los, assim não se sabe como está estabelecida a relação direta entre eles (artista e produtor). Nesse sentido, Adriana Lopes (2011), expõe o caso do Dj Malboro, onde ele relata que no início da sua carreira foi explorado por dois anos pelo seu empresário. Adriana conclui que, o posicionamento desse empresário mostra não só o abandono dessa prática musical pelo Estado, que poderia funcionar como uma espécie de assegurado das necessidades coletivas dos artistas, como também mostra que o mercado funkeiro acaba funcionando como uma frívola fórmula de homogeneização (LOPES, 2011, p. 95).

4.2.2. Camelôs: mulheres e a vulnerabilidade social.

“no Brasil, a venda de comida nas ruas teria iniciado no Nordeste, a partir do século XVI, com a chegada das mulheres escravizadas, oriundas da África” (GASTAL; PERTILE, 2013, p. 4, apud, OLIVEIRA, 2017, p. 67)

Seguindo esse panorama, pode-se afirmar que a venda de alimentos na rua teria se iniciado por uma parcela da população já marginalizada e, predominantemente pobre. (OLIVEIRA, 2017, p. 67). O termo “comida de rua”, significa a venda de bebidas e de alimentos prontos para consumo ou preparados na hora para serem vendidos e comercializado nas ruas e em lugares públicos, assim, podemos dizer que estão inseridos nessa categoria: pipoqueiros, vendedores de hambúrguer e cachorro-quente, vendedores de açaí e algodão doce, vendedores de água no trânsito etc (PERTILE, 2013, p. 302, apud, OLIVEIRA, 2017, p.69). No Baile dos Faixa Preta, a venda de bebidas comporta a sua maior parte no espaço, é através dessa estratégia de venda que muitos ambulantes sobrevivem em meio à realidade laboral que vivem.

Segundo Dutra (2012), a principal vítima da crise econômica são os trabalhadores informais, são eles que vivenciam de perto a visão liberal, que neste setor o autônomo é visto como empreendedor em potencial (DUTRA, 2012, p. 6, apud, OLIVEIRA, 2017, p.70). Dessa forma, é nítido apurarmos que os camelôs que trabalham nas ruas e nos bailes funks passam a ser menos estigmatizado como meros vendedores ambulantes e passam a ser classificado e vistos como “empreendedores” individuais.

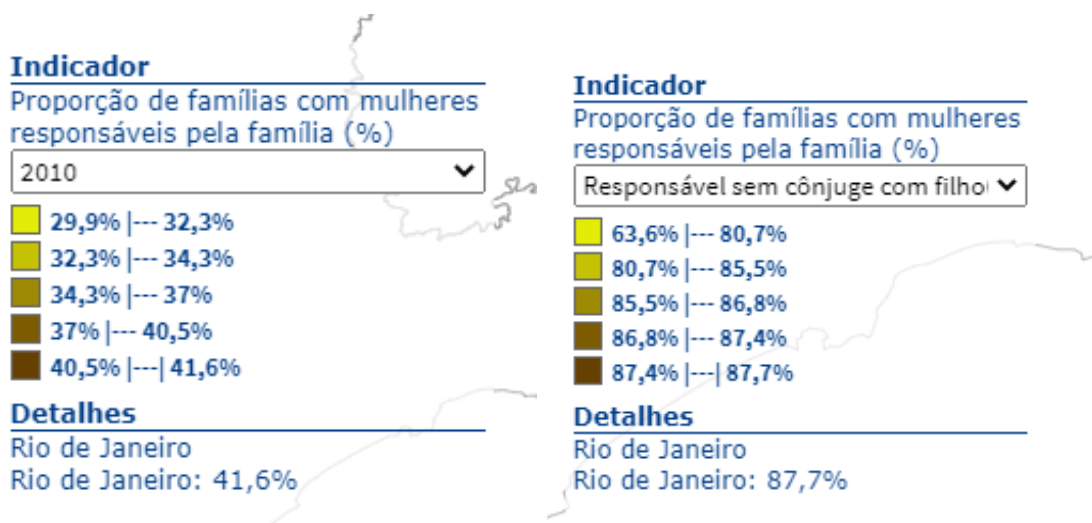
Compreendemos com Oliveira (2017) que o crescimento da informalidade está vinculado ao atual mundo laboral e às mudanças trazidas

pelas reformulações econômicas e políticas desde a década de 1970. Podemos notar que, hoje, com as mudanças avançadas em torno do capital a estratégia de ação é uma mudança de interpretação sobre a informalidade, nesse sentido, o que antes era considerado como forma de diminuição do trabalhador e meio de sobrevivência, agora é vista como forma de dispensar o Estado da proteção social e é assumir o empreendedorismo como possibilidade palatável. (OLIVEIRA, 2017, p. 78).

A autora também narra que embora a precarização trabalhista contemporânea inclua empregados e funcionários super qualificados e com altos salários, historicamente ela atingiu de forma mais intensa a classe dos trabalhadores “excluídos” pela sociedade, que entendemos como os de baixa escolaridade e pouca renda, pois, esse cenário favorece a submissão à trabalhos com condições ainda mais precárias (OLIVEIRA, 2017, p. 79). Ao assimilarmos, portanto, que no atual mundo laboral não há mais essa relação direta entre qualificação profissional e educacional, notamos que não existe também uma garantia de emprego e renda. Com isso, é fundamental reconhecermos que os impactos são ainda superiores para aqueles que têm um menor nível escolar (OLIVEIRA, 2017, p. 80).

O Baile dos Faixa Preta parou de se suceder logo no início da expansão da covid-19, foi impraticável realizar entrevistas com os camelôs que atuam no evento. Mesmo assim, com conversas informais que tive com alguns desses trabalhadores pude observar que as teorias do empreendedorismo, chamadas de motivações para empreender, estariam relacionadas a necessidade de obtenção de renda, mais do que um desejo de realizar um negócio próprio. Traçando esse paralelo com o pensamento de Oliveira (2017), me atrevo a dizer que é explícito que esses trabalhadores se veem obrigados e levados a desenvolver “habilidades empreendedoras”. Além disso, pude perceber que das quatorze barracas fixas de vendedores de bebidas no Baile, a maioria tinha como dirigentes mulheres. Com isso, constata-se com Bulgacov Et Al (2010) que no Brasil o “empreendedorismo por necessidade” é o principal fator de motivação feminina, segundo os autores, essas mulheres buscam incrementar a renda familiar (BULGACOV, Y; Et Al, 2010, p. 345). Assim, certifica-se que há um acúmulo de atividades sobre as mulheres, que exercem o trabalho produtivo e reprodutivo (OLIVEIRA, 2017, p. 90). À vista disso, nos gráficos abaixo o IBGE

aponta que em 2010, no estado do Rio de Janeiro, 40% de mulheres eram chefes de família e esse número dobra quando tem-se mulheres chefes de família sem cônjuge e com filhos.



Cavenaghi e Alves (2018) manifestam que houve um crescimento maior das famílias chefiadas por mulheres negras que do que por mulheres brancas, segundo eles: “em termos absolutos, passaram de 6,4 milhões em 2001 para 15,9 milhões em 2015, contra um crescimento de 7,6 milhões em 2001 para 12,7 milhões das famílias chefiadas por mulheres brancas (CAVENAGHI, S. ; ALVES, J. 2018. p. 57).

Visto isso, acredito que essas mulheres “empreendedoras” do Baile não adquirem todo o sustento familiar vendendo bebidas na festa. Suponho que elas atuem em outras ocupações, visto que, o Baile só ocorre aos sábados à noite e não é sustentável ser chefe de família tendo como único salário a venda de álcool uma vez por semana. Diante disso, também presumo que essas mulheres não atuem como MEI, já que é obrigatório contribuir mensalmente com um valor considerável alto para quem - teoricamente- só arrecada dinheiro quatro vezes no mês. Não obstante, numa conversa com o meu amigo que mora na Cidade de Deus, ele revelou que há um número grande de rotatividade entre os camelôs, ou seja, essas trabalhadoras não ficam operando por anos no Baile e por isso, podemos consolidar o não uso do MEI. Sem dúvidas, todas essas questões (baixa escolaridade, classe social, gênero, raça) implicam na aceleração no ritmo de vida e conseqüentemente, da não esperança em pensar em ter um emprego com todos os direitos trabalhista, essas mulheres “empreendedoras” acabam caindo num círculo vicioso de precarização do trabalho.

4.2.3. Catadores de lixo.

O lixo também é fundamental para que o “empreendedorismo” suceda dentro do Baile, pois é a ligação de vários fatores socioeconômicos, que a coleta informal de resíduos também se torna uma estratégia de sobrevivência para muitas famílias nas grandes favelas. A atividade profissional dos catadores de materiais reutilizáveis e recicláveis, é reconhecida pelo Ministério do Trabalho e Emprego desde 2002. Porém, Gonçalves (2005) comprova que os catadores estão imersos num processo de exclusão e mesmo participando ativamente do processo de reprodução do capital, por meio da reciclagem, eles são introduzidos no mercado capitalista. Nesse sentido, é importante destacar que por mais que os camelos também façam parte das camadas mais pobres da sociedade eles não estão em maiores condições de inferioridade na hierarquia social como os catadores que, muitas vezes, são tratados e considerados como “não-semelhantes”. (GONÇALVES, 2005, p. 43).

“A comunidade auto-sustentável será viabilizada através do fomento de ações empreendedoras de cunho social e de novas estratégias de inserção social e de sustentabilidade (MELO NETO e FROES, 2002, p. 41). “

Se seguirmos o pensamento dos autores acima, os catadores de lixo do Baile seriam constituídos com empreendedores sociais, segundo Melo e Froes (2002) essa condição surge devido à “dificuldade” do Estado em atender todas as numerosas as demandas da sociedade (TEIXEIRA Et Al, 2010, p. 39). De acordo com Mattos et al (2008), o empreendedorismo social é retratado como um tipo de desenvolvimento humano local e que ajuda na emancipação social da pobreza e da exclusão (MATTOS, Et al, 2008, p. 3, apud, TEIXEIRA Et Al, 2010, p. 40). Os autores Melo e Froes (2002) retratam o empreendedorismo social como um modelo emergente de desenvolvimento humano sustentável e social. Para os eles, muda-se o foco do “negócio”, pois algumas empresas, principalmente nas grandes instituições financeiras, alteram o foco no desempenho social, ou seja, é envolvendo a comunidade, o governo e o setor privado que juntos iriam solucionar essa problemática de inclusão social (na vida e no trabalho). (MELO NETO e FROES, 2002, p. 41, apud, TEIXEIRA Et Al, 2010, p. 40).

Considerando que há pouca presença do Estado preocupado com esse grupo de trabalhadores, esses negócios (cooperativas e associações) que visam gerir uma comunidade auto sustentável tiram proveito para explorar mão de obra barata e “maquiar” a própria firma, vendendo uma falsa imagem de “empreendimento” preocupado com a comunidade marginalizada. No caso do Baile dos Faixa Preta, a ação dos catadores acontece de forma autônoma, eles não contam com nenhuma organização de cooperativa nem de associações. Diferente dos camelôs, acredito que essa seja a única ocupação dos catadores do Baile, porém, com certeza eles atuam em outros lugares da Cidade de Deus, com por exemplo: feiras, lixões e no Baile da V13.

Além disso, é importante ressaltar que os catadores de lixo não são os principais responsáveis pela limpeza do Baile, eles recolhem apenas os materiais que poderão ser vendidos depois. Dentre as três atividades que citei, os catadores se enquadram na base da pirâmide trabalhista, com mais condições precárias de trabalho, para não dizer sub-humanas. Os catadores de lixo, portanto, empreendem no sentido de “viver” de algo, de ter o seu próprio trabalho, sem um emprego fixo. Assim, eles agenciam uma maneira de existir como possibilidade de transformar esse trabalho numa fonte de renda.

Por fim, o funk acaba sendo a porta de entrada para novas oportunidades econômicas, sobretudo, para pessoas periféricas de baixa renda e além disso, o gênero musical também criou e incluiu diversas categorias de trabalhadores (LOPES, 2011, p. 88). Os três grupos de “empreendedores” estudados e apresentados neste trabalho são importantes para a realização do Baile dos Faixa Preta, sem os catadores de lixo, sem camelôs e principalmente sem os Dj's e Mc's os eventos, talvez, não se sustentariam ao decorrer dos anos. O público do Baile dos Faixa Preta junto a esses trabalhadores criara uma espécie de “interação harmônica”, em que de certa forma ambos se beneficiam. Todavia, a perseguição à cena funkeira é real, especialmente para a categoria dos Mc's e Dj's, quiçá, também seja por esse motivo que durante bastante tempo houve uma negligência em realizar uma regulamentação adequada para esses profissionais. Os catadores e os vendedores ambulantes, infelizmente, acabaram tendo que atuar com veemência o principal discurso do capitalismo atual, esses “empreendedores” passaram a ter que atender às demandas

flexíveis do novo mercado e naturalizaram o contexto de insegurança e precariedade laboral e social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo foi finalizado no momento da maior crise econômica dos últimos tempos, tendo o seu ápice em março de 2020, sendo desencadeada por um vírus. Dessa forma, esta pesquisa sofreu “perdas” pela inviabilidade da conclusão do trabalho de campo. Meu intuito, anteriormente, era apresentar uma tabela trazendo dados quantitativos dos “empreendedores” que atuam no Baile dos Faixa Preta. Dessa maneira, teria documentado quantos trabalhadores do Baile possuem ou não MEI, quantos são apenas autônomos e se alguma vez os Dj’s e Mc’s atuaram como empreendedor social na própria comunidade. As entrevistas com alguns sujeitos específicos que atuam no Baile não ocorreram, questionamentos como: possui outro ofício, além de “empreender” no Baile? se sim, qual?; o quanto trabalhar no Baile dos Faixa Preta influencia na sua renda familiar?; quanto custa para arrendar o espaço? (no caso dos camelôs); mapear a faixa etária das mulheres que operam nas barraquinhas entre outras perguntas e investigações teriam deixado esta pesquisa mais completa. Por isso, as considerações finais desse trabalho não pretendem ser uma conclusão da discussão sobre este tema, pois ainda há um grande caminho a ser traçado pelo funk sobre a perspectiva da economia da cultura.

A Covid-19 é uma doença causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, que apresenta um quadro clínico que varia de infecções assintomáticas a quadros respiratórios graves. O primeiro teste positivo no Brasil aparece em fevereiro de 2020 importado por um paulistano que havia recentemente visitado a Itália, cinco dias após o primeiro caso, outro foi confirmado no país e em apenas 11 dias, os casos confirmados atingem 25 pessoas. A principal medida de contenção da doença é o isolamento social, higienização e medidas políticas para minimizar a propagação do vírus. Sendo assim, por mais que o Governo Federal brasileiro tentasse resistir, a pandemia “forçou” a adoção de medidas restritivas para a população, dentre elas, a utilização do distanciamento social, que visa evitar aglomerações.

A população brasileira é estimada entre 211 milhões de habitantes (IBGE, 2020) e sabemos que todos nós estamos em situação altíssimo risco de contaminação. Entretanto, os que estão em condições mais vulneráveis são as pessoas que vivem nas comunidades e subúrbios, cujos seus corpos e seus

territórios estão mais expostos à pandemia, devido às profundas desigualdades de existência em nossas cidades. (BARBOSA, 2020, p. 3) São trabalhadores e trabalhadoras de supermercados, motoristas de ônibus e vans, vendedores e vendedoras em trens, entregadores em suas bicicletas e motocicletas, atendentes em lojas e ambulantes no comércio de rua em situação de desproteção às exposições ao contágio e, evidentemente, a transmissão para outros, inclusive seus familiares. As relações de trabalho em precarização de vínculos formais, informais e o desemprego estrutural as empurram cada vez mais para o abismo da desigualdade e, agora, para a vulnerabilidade da Covid19 (BARBOSA, 2020, p. 2).

O setor de entretenimento foi um dos mais afetado pela SARS-CoV-2, bares, restaurantes, cinemas, parques tiveram que ser fechados e shows e eventos tiveram que ser adiados. Conseqüentemente o Baile dos Faixa Preta, na Cidade de Deus foi suspenso no dia 18 de março de 2020. A notícia saiu no twitter, página oficial do evento, onde os organizadores informaram:

“Devido essa grande pandemia e para a proteção de todos: O Baile dos Faixa Preta ficará parada por um tempo, até pandemia passar e aí sim poderemos curtir tranquilamente. Tirando isso, todo cuidado é o bastante para o bem de todos”.

Como foi relatado nesta pesquisa, o empreendedorismo e a cultura seguem à lógica capitalista e mesmo com a pandemia, o mercado teve que se reinventar para atender a essa demanda. Desse modo, artistas se recriaram para sobreviver à crise do coronavírus e as lives⁴⁰ desempenharam um importante papel no entretenimento de quem fica em casa, seguindo as medidas de isolamento social. Os Dj's e Mc's mais famosos do funk, como: FP do Trem Bala, Kevin O Chris, DJ Dennis, Rennan da Penha e outros, se apresentaram de maneira remota e fizeram parcerias com grandes marcas, o que de fato, foi bastante importante para a categoria de intérpretes e Dj's. Na atual ocasião, uma parcela de trabalhadores que não tem carteira assinado ou que não pagam previdência privada se viram bastante desamparados pelo conturbado governo brasileiro. Contudo, nem por isso artistas menos famosos deixaram de se aventurar nas lives, o Dj Wc do Karate e o Dj Diego Faixa Preta também mixaram seus sets nas lives e provavelmente o pagamento dos patrocinadores foi menor do que Dj's já reconhecidos na indústria funkeira. Ainda assim, foi de extrema

⁴⁰ Transmissão ao vivo de áudio e vídeo na internet.

importância a aparição do Dj Wc e Diego Faixa Preta nas redes, durante o período de quarentena, o gênero musical vai muito além do capital financeiro, o capital cultural e simbólico que o movimento funk representa para os frequentadores do Baile a importância para a preservação da sanidade mental das pessoas uma vez que, mesmo dentro de casa, são estimuladas a interagirem e aproveitarem o momento de lazer escutando funk.

É fundamental ressaltar que não é a primeira vez que o funk sofre esse impacto, como foi descrito no primeiro capítulo deste trabalho, em 2008 as UPPs barraram os bailes de favela nas comunidades. Hoje, a principal fonte de lazer da juventude favelada e que também é responsável pelo aquecimento do comércio local está sendo barrada por um vírus. A Covid-19, portanto, também está sendo desafiadora para os moradores, visto que, o coronavírus é uma novidade para todos -inclusive para a ciência- e é uma ameaça invisível e silenciosa. Com esse cenário assustador, a polícia militar seguiu com as operações dentro das favelas, João Vitor Gomes da Rocha, um jovem de 18 anos, foi alvejado por tiros pela polícia, na Cidade de Deus, no dia 20 de maio de 2020. De fato, era de se esperar que o atual governador do Rio de Janeiro, Wilson Witzel, fosse “aproveitar” o momento para administrar massacres elaborados pela polícia militar em meio a pandemia, algumas pesquisas apontam que o extermínio do pobre, negro e favelado cresceram em meio à crise do coronavírus. A “justificativa” do governador Witzel se dá pelo combate ao tráfico de drogas, porém, como evidenciado neste trabalho, Marielle Franco (2014), expõe que a sociedade culturalmente criminaliza as favelas, os negros e o funk. Em sua dissertação, comprova que o número de moradores envolvido com o tráfico é ínfimo.

A chegada do vírus nas favelas deveria ser alvo de um planejamento estruturado por parte da prefeitura, do governo estadual e federal, ou melhor, qualquer coisa nas comunidades, sempre, deveria ser arquitetada pelos respectivos órgãos. A higienização das mãos, por exemplo, é ato reconhecido pela Organização Mundial de Saúde, como um dos principais instrumentos contra o vírus, mas para que o povo da comunidade siga essa medida, são necessários políticas de saneamento básico e abastecimento de água. Parte de uma região na Cidade de Deus não tem água canalizada, dificultando o cumprimento das indicações recomendadas pela OMS. No entanto, é a cultura

‘maker’ que se faz presente, especialmente agora, no qual coletivos, ONGs e canais de líderes comunitários, estão cumprindo o papel que a prefeitura, o estado e o governo não fazem. A distribuição de cestas básicas, realizada pelo grupo “Frente CDD”, faz parte das ações que os moradores vêm organizando para administrar a crise da pandemia da Covid-19. Os influenciadores digitais periféricos tornaram-se porta vozes para a sua comunidade, comunicando as devidas medidas de prevenção contra o vírus.

Em suma, o movimento funk e todos os “empreendedores” funkeiros irão sobreviver e superar a pandemia da Covid-19 e a crise econômica, assim como -alguns- sobreviveram às intervenções militares. Acredito que, por terem a cultura “maker” entranhada em suas origens, os trabalhadores periféricos irão vencer esta adversidade e o movimento funk também irá resistir a toda essa perseguição violenta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Maíra. **DO COMBATE AO REBOLADO: Modificações no discurso funk carioca**. 2017. Dissertação (Graduação em Produção Cultural). Universidade Federal Fluminense. Rio das Ostras. Brasil. 2017.

ANTUNES, Ricardo. MESA REDONDA - MERCADO INFORMAL, EMPREGABILIDADE E COOPERATIVISMO: AS TRANSFORMAÇÕES DE TRABALHO NO MUNDO CONTEMPORÂNEO. **O mundo precarizado do trabalho e seus significados**. Cadernos de Psicologia Social do Trabalho, São Paulo, v. 2, n.1, p. 55-72, 1999.

_____. **Empreendedorismo é mito em país que não cria trabalho digno**. 2019-
<encurtador.com.br/eDTV6> acesso em: junho de 2020.

BARBOSA, J. Luiz. **Por uma quarentena de direitos para as favelas e as periferias!** . Espaço e Economia. Revista brasileira de geografia econômica. número 17. 2020

BESCHIZZA, Christian. DEZ/2015: **FUNK CARIOCA: SURGIMENTO E TRAJETÓRIA NO SÉCULO XX**. Horizonte Científico (Uberlândia), v. 9, p. 24941, 2015.

BRAGANÇA, J. ; LESSA, J. **O funk carioca: limites e possibilidades proporcionados pela indústria cultural**. IS Working Papers, v. 12, p. 1-21, 2016.

BULGACOV, Y.L.M; CAMARGO, D. ; CUNHA, S. K. ; Broseli, R.M . **Atividade Empreendedora Da Mulher Brasileira: Trabalho Precário Ou Trabalho Decente?**. Psicologia Argumento (PUCPR. Impresso), v. 28, p. 337-349, 2010.

CAVENAGHI, S. M.; ALVES, J. E. D. . **Mulheres chefes de família no Brasil: avanços e desafios**. 1. ed. Rio de Janeiro: ENS-CPES, 2018. v. 1. 120p.

Configurações do mercado funk no Rio de Janeiro. Escola Superior de Ciências Aplicadas – CPDOC FGV. Laboratório de Pesquisa Aplicada. FGV Opinião. Rio de Janeiro, 2008.

COSTA, A; PALHETA, A; MENDES, A; LOUREIRO, Ari. **Indústria Cultural: revisando Adorno e Horkheimer**. Movendo idéias, Belém, v. 8, p. 13-22, 2003.
FACINA, Adriana; BRITO, F.; OLIVEIRA, P. R. . **Até o último homem**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013 (Orelha de livro).

_____. **Cultura como crime. Cultura como direito.** In: 29a Reunião Brasileira de Antropologia, 2014, Natal. 29a Reunião Brasileira de Antropologia. Brasília: ABA, 2014.

_____. **Cultura como crime, cultura como direito: a luta contra a resolução 013 no Rio de Janeiro.** In: João Fortunato Soares de Quadros Júnior. (Org.). Discussões epistemológicas: as Ciências Humanas sob uma ótica interdisciplinar. 1ed.São Luís: EDUFMA, 2016, v., p. 87-111

_____. **Festas efêmeras: cultura e sobrevivência no Rio de Janeiro.** In: GUELMAN, Leonardo C; KUTASSY, Marianna; LIMA, Ana Paula. (Org.). Festival Nacional de Cultura Popular: Interculturalidades. 1ed.Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2017, v., p. 330-337.

_____. **Práticas de Ensino e Direitos Humanos.** Youtube. 28 jun. 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=SrZiHxz9XOo>>. Acesso em: janeiro de 2020.

FACINA, Adriana; PASSOS, Pâmella. **'Baile modelo!': reflexões sobre práticas funkeiras em contexto de pacificação.** 2015. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).

FRANCO, Marielle. **UPP – A REDUÇÃO DA FAVELA A TRÊS LETRAS: UMA ANÁLISE DA POLÍTICA DE SEGURANÇA PÚBLICA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO.** 2014. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2014.

GOMES, C.; FRANCA, R.; BARROS, T. ; RIOS, R. **Spotify: streaming e as novas formas de consumo na era digital.** In: XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2015, Natal, RN. Anais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2015.

GONÇALVES, Rubia. **A VOZ DOS CATADORES DE LIXO EM SUA LUTA PELA SOBREVIVÊNCIA.** 2005. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza. 2005.

GOTTLIEB, L. . **O Potencial Psicodramático dos Meios de Comunicação.** Líbero (FACASPER), São Paulo, n.3-4, p. 46-51, 1999.

KON, Anita. **A distribuição do trabalho informal no Brasil em uma perspectiva de gênero.** 2008. (Apresentação de Trabalho/Congresso).

LEITE, E. S.; MELO, Natália Maximo e. **Uma nova noção de empresário: a naturalização do 'empreendedor'.** Revista de Sociologia e Política (UFPR. Impresso), v. v.16, p. 35-47, 2008.

LOPES, Adriana. **Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca.** Rio de Janeiro: Bom Texto. 2011.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia I.** Jesús Martín-Barbero; Prefácio de Néstor García Canclini; Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1997

MARTINS, M. I.; TAVARES, L. F. ; RODRIGUES, M. S. **O discurso do empreendedor cultural e seus reflexos na cena alternativa da cidade de Pelotas.** POLÍTICAS CULTURAIS EM REVISTA, v. 9, p. 210-243, 2016.

NASCIMENTO, N. N. **Complexo é ter identidade - Juventude em formação no Alemão. A experiência Favelado 2.0 do coletivo GatoMídia.** 2016. Dissertação (Graduação em Produção Cultural). Universidade Federal Fluminense. Niterói. Brasil.

_____. **“Gambmakers” - Fazedores de Gambiarras: Performances, Trajetórias e Sobrevivências através de batalhas de poesias.** 2019. Dissertação (PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES). Universidade Federal Fluminense. Niterói. Brasil.

NOVAES, Dennis. **Funk Proibidão: Música e Poder nas Favelas Cariocas.** 2016. *Dissertação de Pós-Graduação em Antropologia Social.* Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2016.

OLIVEIRA, E.N.P. **Empreendedorismo em cenário de precarização laboral: um estudo com trabalhadores de comida de rua.** 2017. Universidade Federal do Ceará, UFC, Brasil.

PELED, Rayana. **A economia da cultura e o mercado de trabalho no setor cultural em Santa Catarina.** 2014. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. 2014.

PASSOS, Pâmella; ROSA, Sandro. **FUNK! PAUTA PARA POLÍTICAS DE SEGURANÇA PÚBLICA?.** 2016, Rio de Janeiro. Anais do VII Seminário Internacional Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2016. v. 1. p. 1665-1675.

_____. **FUNK CARIOCA E POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA: AVANÇOS E RETROCESSOS ENTRE 2008 E 2016.** In: XII ENECULT, 2016, Salvador. Anais do XII ENECULT. Salvador: UFBA, 2016. v. 1. p. Prelo-prelo.

PASSOS, Pâmella. DANTAS, Aline; S. MELLO, Marisa. **Cultura e Periferias- uma política (im)possível?. Política Cultural com as periferias: práticas e indagações de uma problemática contemporânea.** 1ed.Rio de Janeiro: IFRJ, 2013.

REQUIÃO, Luciana. **A morte (ou quase morte) do músico como um trabalhador autônomo e a ode ao empreendedorismo.** In: Colóquio Internacional Marx e o Marxismo 2017: De O capital à Revolução de Outubro (1867 - 19170, 2017, Niterói.

TEIXEIRA, Liniker. **Afroempreendedores: desafios e oportunidades para empreendedores negros no Distrito Federal.** 2017. Universidade de Brasília. Departamento de administração. Brasil.

TEIXEIRA, R. M.; SCHETTINO, G. C. ; RODRIGUES, A. P. ; MENDES, J.E. **Empreendedorismo Social e Economia Solidária: O Caso da Cooperativa de Agentes Autônomos de Reciclagem de Aracaju (CARE).** Revista pensamento contemporâneo em administração (UFF), v. 9, p. 44-58, 2010.

TOLILA, Paul. **Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas /** Paul Tolila; tradução Celso M. Pacionik. —. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007

TOMMASI, L.; VELAZCO, D. J. A. . **A produção de um novo regime discursivo sobre as favelas cariocas e as muitas faces do empreendedorismo de base comunitária.** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, v. 0, p. 15-42, 2013.

_____. **'Velhas' e 'novas' formas de associativismo local numa favela carioca.** In: 39 Encontro Nacional da ANPOCS, 2015, Caxambu. Anais do 39 Encontro Nacional da ANPOCS, 2015.

TRINDADE, Hiago. **Crise do capital, exército industrial de reserva e precariado no Brasil contemporâneo.** SERVIÇO SOCIAL & SOCIEDADE, p. 225-244, 2017.

TROTTA, Felipe. **Música e mercado: a força das classificações.** Revista Contemporanea V. 3 n. 2. Salvador: UFBA, 2005.

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

VLADI, Nadja. **O negócio da música - como os gêneros musicais articulam estratégias de comunicação para o consumo cultural.** In: Intercom - XXXIII Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação, 2010, Caxias do Sul - RS. Intercom - Comunicação, Cultura e Juventude. São Paulo: Intercom, 2010.

SITES CONSULTADOS:

Disponível em:

<https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2010/12/101216_upps_raiox_pai>

Acesso em: maio de 2019.

<<http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/contlei.nsf/f25571cac4a61011032564fe0052c89c/78ae3b67ef30f23a8325763a00621702?OpenDocument>> Acesso em: maio de 2019.

<<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/08/22/rionasfavelas-quase-70-veem-falencia-de-upps-mas-maioria-quer-permanencia.htm>> Acesso em: maio de 2019.

<http://www.hugoribeiro.com.br/bibliotecadigital/VladiO_negocio_da_musica.pdf> Acesso em: junho de 2019.

<<http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-2598-1.pdf>> Acesso em: junho de 2019

<<https://newsroom.spotify.com/2018-05-30/straight-out-of-the-favela-brazilian-funk/>> Acesso em: junho de 2019

<<http://www.tremdasgerais.com.br/cultura/da-favela-para-o-mundo-funk-cresce-3-421-no-spotify-fora-do-brasil-e-se-torna-mais-gringo-que-nunca/>> Acesso em: junho de 2019

<<https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,consumo-de-funk-brasileiro-cresce-fora-do-pais-e-genero-vira-sucesso-mundial,70002401820>> Acesso em: junho de 2019

<<https://g1.globo.com/economia/noticia/2019/09/27/desemprego-fica-em-118percent-em-agosto-diz-ibge.ghtml>> Acesso em: agosto de 2019.

<<https://economia.uol.com.br/empregosecarreiras/noticias/redacao/2019/09/14/entrevista-sociologo-ricardo-antunes-trabalhoempregoempreendedorismo.htm>> Acesso em: agosto de 2019.

<<https://www.ibge.gov.br/apps/snig/v1/?loc=0,43,432220,432360,432345,431550,430690,430930,33&cat=128,-15,-16,55,-17,-18&ind=4704>> Acesso em: junho de 2020.

<<https://www.mma.gov.br/cidades-sustentaveis/residuos-solidos/catadores-de-materiais-reciclaveis>> Acesso em: junho de 2020.