

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**

**DANIELLE MIRANDA DA SILVA**

**ERUDITO SOM DE BATIDÃO:**

**MOVIMENTOS CULTURAIS DE PERIFERIA E SUAS PRÁTICAS PARA A  
REELABORAÇÃO DE TERRITÓRIOS COMUNICACIONAIS**

**PORTO ALEGRE**

**2011**

**DANIELLE MIRANDA DA SILVA**

**ERUDITO SOM DE BATIDÃO:**

**MOVIMENTOS CULTURAIS DE PERIFERIA E SUAS PRÁTICAS PARA A  
REELABORAÇÃO DE TERRITÓRIOS COMUNICACIONAIS**

Monografia de conclusão de curso apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Relações Públicas.

**PORTO ALEGRE**

**2011**

**DANIELLE MIRANDA DA SILVA**

**ERUDITO SOM DE BATIDÃO: Movimentos culturais de periferia e suas práticas  
para a reelaboração de territórios comunicacionais**

Monografia de conclusão de curso apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Relações Públicas.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr<sup>a</sup> Nísia Martins do Rosário: Orientadora  
Departamento de Comunicação  
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof. Dr Alexandre Rocha da Silva  
Departamento de Comunicação  
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof. Dr<sup>a</sup> Helenice Carvalho  
Departamento de Comunicação  
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## AGRADECIMENTOS

Com gratidão pelo cuidado e incentivo, aos meus pais e irmãos, referências mais sólidas sempre e apoiadores desde os primeiros 'boletins' elogiados até o auxílio e carinho dos manos. Por significarem família muito além da convenção social, mas pela união e sintonia.

Com máxima admiração, aos educadores que me transformaram. Em especial, à minha orientadora, Nísia, pelo conhecimento partilhado, paciência acompanhada de elegância e confiança no trabalho quando eu desconfiava.

Por resignificarem durante a FABICO meu entendimento de amizade e não permitirem que, justo neste semestre, distância representasse ausência, um muito obrigada, como tantos já ditos na esquina da República com a Lima, à Mariana Oliveira e Cinara Moura. Vocês sabem que são, pra mim, grandes 'reformadoras estruturais'. Pela ligação que o transformou na minha melhor dupla para escrita de trabalhos acadêmicos e viagens a congressos, por ser o nome mais citado, depois do meu, no meu próprio currículo *Lattes*, por ter por duas vezes consecutivas dividido comigo estágios – com suas angústias e conquistas - e ter sido um grande exemplo e amigo nestas experiências, a Daniel Sarti. Para ele, um beijo, um queijo, e uma água tônica.

Ainda, com todo meu encantamento por quem incentiva 'olhares bonitos', a Douglas Ritter, cuja torcida nesse período foi tão presente, incentivadora e confiante. Obrigada, oito anos depois, por fazer desse reencontro, de tantos apoios e reciprocidades, o mais bonito da cidade. Obrigada pela empatia – que pra mim é tão significativa, pelo companheirismo e carinho.

Por fim, por possibilitarem este trabalho e me demonstrarem que todo homem é do tamanho de sua sensibilidade, aos membros da Apafunk. Impossível distanciamento. Gente que briga contra estereótipos, que não negligencia sua potência transformadora e trabalha, no dia-a-dia, pela construção de avessos, rupturas e possibilidades, me inspira, ensina, emociona.

## RESUMO

Movimentos culturais periféricos representam um modelo de articulação entre circuitos de produção artística e cultural e produções discursivas do campo político, educativo e de conscientização social. Problematizando as estratégias de poder e categorização envolvidas nos modos de subjetivação contemporânea e as formas como seus agenciamentos vão delineando lógicas de concepção de identidades a partir de paradigmas centrados nas noções de norma e desvio, este trabalho objetiva, principalmente, analisar como as práticas comunicativas da produção cultural de periferia se estabelecem neste contexto. Sob a perspectiva da semiótica da cultura, explorou-se diferentes textos culturais produzidos pela Associação dos Profissionais e Amigos do Funk – Apafunk, além de registros de depoimentos de seus líderes – obtidos por entrevista ou disponíveis em domínio público – com o objetivo de compreender como estes movimentos, territorialmente marcados pelos seus espaços de origem, se apropriam de possibilidades culturais, comunicativas e políticas para a construção de novos territórios para a desterritorialização – ou reterritorialização – de suas representações hegemônicas. Verificou-se que estes grupos, utilizando-se de seus códigos culturais enquanto veículos de comunicação e expressão, vêm movimentando lógicas pré-estabelecidas e desabitando territórios estigmatizados através da criação de novos, mas ainda sujeitos a um processo de reterritorialização dependente de legitimação e aprovação de outras ordens que não unicamente a da voz das favelas.

**Palavras-chave:** Movimentos culturais periféricos. Territórios comunicacionais. Apafunk. Funk. Desterritorialização.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. <i>Tweet</i> de Mv Bill, fundador da Cufa, sobre cobertura da TV Record em 17/10/11 .....	27
Figura 2: Cartaz de Divulgação do evento Rio Parada Funk.....	42
Figura 3: Imagem do público no evento Rio Parada Funk de 30/10/11.....	43
Figura 4: “A nossa relação com mídia sempre foi a pior possível”.....	47
Figura 5: Exposição Projeto Morrinho no Rio Parada Funk de 30/10/11.....	52
Figura 6: Detalhe Cartaz Projeto Morrinho . .....	53
Figura 7: “Eu amo baile funk”. Rio Parada Funk de 30/10/11.....	56
Figura 8: Divulgação Audiência Pública do Funk na ALERJ. ....	62
Figura 9: Movimentação externa. Audiência Pública do Funk na ALERJ. ....	63
Figura 10: Assembléia lotada. Audiência Pública do Funk na ALERJ.....	63
Figura 11: Funk é Cultura. Audiência Pública do Funk na ALERJ. ....	66

## SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO.....	7
2 PERIFERIA: A CONCEPÇÃO NORMATIZADORA E A COMUNICAÇÃO DE LÓGICAS IDENTITÁRIAS DESVIANTES.....	11
3 MOVIMENTOS CULTURAIS PERIFÉRICOS: A NECESSIDADE DE UMA REELABORAÇÃO DISCURSIVA.....	22
4 PROCESSOS DA PRODUÇÃO CULTURAL PERIFÉRICA: SEUS TERRITÓRIOS E DESTERRITÓRIOS .....	33
4.1 Mapas metodológicos .....	34
4.2 Se quer falar de nós, vê se fala direito: o que a Apafunk comunica?.....	39
4.3 Tá tudo errado: a criação de uma lei para poder comunicar .....	58
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	70
REFERÊNCIAS .....	74
APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTA .....	79

## 1 APRESENTAÇÃO

“Pensar é dobrar, é duplicar o fora com um dentro que lhe é coextensivo”.  
(Gilles Deleuze, em “Foucault”. 1988).

O surgimento das regiões de periferia e subúrbios no Brasil, impulsionado pelo crescimento urbano que se intensifica a partir dos anos 60, trata-se de um processo que favorece a emergência de produção de modos de vida inseridos em relações de múltiplos desdobramentos. Ao mesmo tempo em que favorece a noção de existência de um mundo particular e à parte da sociedade, marcado pelo acúmulo de dificuldades sociais, pobreza, violência e marginalização, estabelece também relações específicas com a cultura produzida nesses locais, que se dão, muitas vezes, na medida do exótico, do diferente, quando não, com frequência, na de uma cultura caracterizada pelo viés normatizador de condutas, produtor de uma docilização e conformação dos sujeitos da periferia.

No centro destes desdobramentos, cabe pensar nas suas indissociáveis relações de poder e resistência em constante disputa de sentido, não significando esta disputa exatamente um confronto, mas sim jogos complexos onde a resistência é condição do poder (FOUCAULT, 1997), seu limite e sua possibilidade de deslocamento e fuga (FOUCAULT, 1997; DELEUZE e GUATTARI, 1996). Com a intenção de refletir sobre estes jogos e suas imbricações com a constituição de identidades comunicadas sobre os movimentos culturais de periferia, centralizamos a discussão deste trabalho nas lógicas empregadas para seleção de elementos que estruturam a identidade periférica em nossa sociedade e na possibilidade de identificação de novas formas de comunicar a periferia, suas multiplicidades e dissonâncias.

Concordando com as análises de Certeau (1994), em *A invenção do cotidiano*, optamos pelo estudo da produção cultural periférica por compreender práticas culturais como combinação dos elementos cotidianos realizados através de comportamentos e enunciados decisivos para a constituição da identidade de um grupo (CERTEAU, 1994). Conforme o mesmo autor, são os saberes e artes do cotidiano que podem apelar à criação engenhosa, dando oportunidade às ações de autores sem nome, contribuindo para uma política da vida cotidiana e possuindo



relevância semiótica como veículos sígnicos que comunicam e expressam elementos de sua realidade.

Partindo deste entendimento e contextualizando a produção comunicativa dos movimentos culturais de periferia em um cenário marcado pela concepção normatizadora dos comportamentos sociais, a intenção deste trabalho é refletir e problematizar a seguinte questão: como, e em que medida, as práticas comunicacionais de movimentos de produção cultural periférica atuam comunicando manifestações que contrapõem ou não o fluxo padrão das suas representações hegemônicas, reelaborando significados e reterritorializando as lógicas identitárias dos sujeitos envolvidos?

Para esta investigação, apesar das relações de poder serem vistas como formas de captura, são as possibilidades de “inventar novos modos de existência, segundo regras facultativas, capazes de resistir ao poder” (Deleuze, 1994, p.116) e de “constituir uma zona vivível onde seja possível alojar-se, enfrentar, apoiar-se, respirar, em suma, pensar” (Deleuze, 1988, p.138) que permeiam esta pesquisa. Sob este olhar, o objetivo central deste trabalho está em compreender como as práticas comunicativas desenvolvidas por movimentos de cultura periférica apropriam-se de textos culturais e políticos para a construção de novos territórios comunicacionais próprios, que desterritorializam ou reterritorializam as representações hegemônicas de suas identidades.

Para tanto, o caminho percorrido inicia-se no capítulo 2, na reflexão entre a noção de identidade, os agenciamentos para além dos indivíduos envolvidos nos seus processos de constituição e as demarcações identitárias a partir de relações de diferença e símbolos de norma/desvio ou de estigmas sociais, principalmente a partir de autores como Hall (1999), Deleuze e Guattari (1995; 1996), Silva (2000); Goffmann (1988) e Foucault (1983). No terceiro capítulo, analisa-se a necessidade de uma reelaboração discursiva que descentralize as representações dos movimentos de cultura periférica de uma ordem do discurso estereotipada, cujo perigo é a eliminação da contradição. Buscamos nas orientações de Certeau (1994), Herschmann (2000), Vianna (1987) e, novamente, Foucault (1996) e Deleuze e Guattari (1996), alternativas reflexivas para o deslocamento das noções de desvio social e de marginalização da cultura periférica, compreendendo, a partir de Lótmán

e Uspenski (1981) suas práticas como textos culturais cujo valor semiótico carrega inúmeras possibilidades informativas.

O quarto capítulo, dentro da perspectiva rizomática e de territórios e desterritórios inspirada em Deleuze e Guattari (1995; 1997), procura descortinar movimentos realizados pela comunicação da produção cultural periférica no sentido de produção de linhas de fuga em relação às representações categorizantes de seus grupos. Como caso exemplar para análise, optou-se por estudar as manifestações culturais da Associação dos Profissionais e Amigos do Funk – Apafunk, entendidas aqui como práticas comunicadas, pressupondo-se, portanto, que a comunicação pode contemplar formas de expressão variadas, das midiáticas às corporais.

Criada na cidade do Rio de Janeiro em 2008, em uma ação conjunta liderada por profissionais do funk, agentes de movimentos sociais, artistas e professores, a Apafunk nasce com o objetivo de fortalecer a classe funkeira, orientando MCs sobre seus direitos e, em pouco tempo, consolida-se como importante movimento social de representação das vozes das favelas no Rio de Janeiro. Essa consolidação se dá principalmente após uma grande mobilização nos anos de 2008 e 2009, que culmina na aprovação por unanimidade da Lei 5.544/09, em 1º de setembro de 2009, reconhecendo o funk como manifestação cultural legítima no Estado do Rio de Janeiro e derrubando, na mesma data, a Lei 5.265/08, usada pela polícia carioca para reprimir o funk. Conforme MC Leonardo, que preside a Apafunk, este foi o dia em que a “ALERJ (Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro) cantou o funk” e que representou “a saída do funk da segurança pública para chegar à cultura” (MC LEONARDO, 2010, p. 4).

Partindo da análise de práticas discursivas e culturais dos membros da Apafunk e da realização de entrevista com o vice-presidente da Associação, reúnem-se dados qualitativos sobre um conjunto de textos culturais que contempla parte da cadeia semiótica do grupo. Assim, a proposta é, inspirada na semiótica da cultura, realizar um processo de decodificação de expressões artísticas enquanto linguagens de propostas não hegemônicas de manifestação cultural. Ao optar por observar movimentos culturais de regiões periféricas, a intenção neste capítulo é elucidar particularidades referentes à circulação cultural comunicada nestes circuitos, considerando relações e tensões entre comunicação, cultura e identidades.

Para encerrar, nas considerações apontadas no quinto capítulo, são retomadas as principais questões levantadas no trabalho, buscando-se reflexões e pistas sobre as principais questões da pesquisa, discutindo, sem a pretensão de concluir ou esgotar o assunto, os mecanismos que permeiam as lógicas de constituição de referenciais identitários, noções de estigmas associados à periferia e em que medida a produção cultural de periferia vem representando, por meio de seus processos comunicativos, tentativas capilares com eficácia simbólica para a superação de velhos territórios e a reelaboração de possibilidades discursivas que valorizem a produção cultural de periferia enquanto manifestação cultural legítima.

## 2 PERIFERIA: A CONCEPÇÃO NORMATIZADORA E A COMUNICAÇÃO DE LÓGICAS IDENTITÁRIAS DESVIANTES

“Oh senhor cidadão,  
eu quero saber, eu quero saber  
com quantos quilos de medo,  
com quantos quilos de medo  
se faz uma tradição”  
(Tom Zé, em ‘Senhor Cidadão’).

No campo dos processos comunicativos, a questão da identidade ocupa lugar central na compreensão dos lugares de fala de grupos e sujeitos, sendo o ponto de partida para significar as expressões culturais de grupos sociais. É partindo do entendimento da complexidade da vida cotidiana como ambiente de produção e negociação de sentidos que ampliamos a percepção a respeito da forma como os diferentes atores sociais comunicam demandas culturais para seu exterior e, assim, constituem suas identidades.

A noção de identidade pode ser observada sob diferentes abordagens dentro das ciências humanas, sob concepções que enfatizam em maior ou menor escala o seu caráter individualizante ou relacional. Segundo Hall (1999), pelos termos de definição, o conceito de identidade cultural reflete códigos históricos e culturais partilhados que fornecem esquemas de referência e sentidos estáveis, contínuos. Por sua natureza vinculada à dinâmica histórica, Hall sinaliza que

ao invés de tomar a identidade por um fato que, uma vez consumado, passa, em seguida, a ser representado pelas novas práticas culturais, deveríamos pensá-la, talvez, como uma produção que nunca se completa, que está sempre em processo (HALL, 1996, p. 68).

Dentro de uma perspectiva que inclui fluxo histórico e produção de práticas culturais, reposicionamos a constituição identitária para afastá-la da sua origem normatizadora, que Hall (1999) aponta como reflexo do conceito de identidade como produto de uma racionalidade civilizatória que se instaura logo no período após a concepção iluminista de homem auto-referenciado e auto-suficiente e que busca na constituição identitária os instrumentos para impor o modelo de sociedade civilizada em detrimento daquilo que é diferente – portanto, barbárie.

Assim, para avançarmos na discussão sobre identidade, é necessário passar pela compreensão de que a problematização da formação de concepções identitárias a respeito de grupos envolve também distintas concepções da relação de identidade com as subjetividades individuais, ainda que indo além da questão da soma das individualidades ou do contraponto ao coletivo. Para este trabalho, iremos pensar na formação de lógicas identitárias como dispositivos que agenciam elementos de aproximação/separação entre grupos, lógicas entendidas a partir do que Deleuze e Guattari (1995) propõem em *Mil Platôs* como uma fuga ao dualismo metodológico. Para estes autores, o pensamento dicotômico dá atenção à exterioridade dos termos envolvidos e à causalidade de um sobre o outro. Para eles:

Em seu aspecto material ou maquínico, um agenciamento não nos parece remeter a uma produção de bens, mas a um estado preciso de mistura de corpos em uma sociedade, compreendendo todas as atrações e repulsões, as simpatias e as antipatias, as alterações, as alianças, as penetrações e expansões que afetam os corpos de todos os tipos, uns em relação aos outros. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, v. 2, p. 31).

Sob esta perspectiva de agenciamentos<sup>1</sup> é que entendemos que as disputas simbólicas envolvidas na formação dos conceitos de identidade perpassam por multiplicidades que vão além do indivíduo, relacionando-se com ‘perturbações’ advindas de saberes constituídos externamente, relações de poderes estabelecidas e fluxos que engendram as representações coletivas. Ao defendermos que estes elementos perpassam-se, abandonamos o aspecto causal para analisar as formações de concepções identitárias enquanto atravessamentos coletivos que unem indivíduos e sociedade. Dessa forma:

Se concebermos o indivíduo e a sociedade como duas realidades exteriores uma à outra, então se poderá imaginar que uma causa a outra; a causalidade supõe a exterioridade. Mas se percebermos que o que chamamos sociedade já comporta a participação dos indivíduos, o problema

---

<sup>1</sup> Conforme Guattari e Rolnik (1999, p. 31), “a subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação, de semiotização - ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica - não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egóicas, microssociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extra-pessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e produção de idéia, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc.).

desaparece: a ‘realidade objetiva’ social comporta o fato de que os indivíduos se interessam por ela e a fazem funcionar, ou, se preferirmos, as únicas virtualidades que um indivíduo pode realizar são as que estão desenhadas em pontilhado no mundo ambiente e que o indivíduo atualiza pelo fato de se interessar por isso; o indivíduo preenche os espaços ociosos que a ‘sociedade’, (quer dizer, os outros, ou as coletividades) desenha em relevo. (VEYNE<sup>2</sup>, 1982, p.197 *apud* ESCÓSSIA e KASTRUP, 2005, 298).

Pois é nestes enredos entre subjetividades individuais e seus agenciamentos coletivos que a dicotomia identidade/diferença produz lógicas que podem atender tanto à formação de “identidades positivas”, como de identidades marginalizadas. Assim, uma noção estática de grupos identitários a partir da noção de diferença aponta para esse caráter normativo da identidade, pois mesmo ao optar-se por uma retórica de liberdade e tolerância em relação aos grupos que remetem ao “diferente”, já se tem nesta própria retórica a negação da igualdade.

Dessa forma, o que buscamos neste trabalho é romper com este modelo que, como nos aponta Rolnik (1989), age como “uma estratégia de pensamento a serviço da conservação” (p. 48) e adotar uma perspectiva a respeito da formação de lógicas identitárias que considere o papel do que é comunicado a respeito de cada grupo vinculado a um contexto cultural e histórico. Aqui, cabe a compreensão deleuziana dos sujeitos enquanto constituídos por dobras sociais e históricas:

O conceito deleuziano de dobra é uma importante ferramenta teórica para se pensar a experiência subjetiva contemporânea. A dobra exprime tanto um processo subjetivo, quanto o processo de produção deste território, ou seja, ela exprime o próprio caráter coextensivo do dentro e do fora. A dobra constitui assim tanto a subjetividade, enquanto território existencial, quanto a subjetivação, entendida aqui como o processo pelo qual se produzem determinados territórios existenciais em uma formação histórica específica. (SILVA<sup>3</sup>, 2004, p.56 *apud* SILVA, 2006, p.34).

Neste viés, concordamos com Escóssia e Kastrup (2005) quando apontam que o conceito de coletivo deve ser ressignificado, passando a ser entendido como um “plano de co-engendramento e de criação” (p. 296). A formação das identidades está relacionada a tensões presentes em dobras de poder, num constante devir de engendramentos que irão contribuir ou não para manutenção de relações entre os que dobram e os que serão dobrados. Em consonância com o conceito de dobras,

<sup>2</sup> Veyne, P. (1982) *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história* (A. Dutra & M.A. Kneipp, Trads.) Brasília: Editora da UNB.

<sup>3</sup> Silva, R. N. *A dobra deleuziana: políticas de subjetivação*. Revista do Departamento de Psicologia da UFF, Niterói, v. 16, N 1, p. 55 – 75, 2004.

Silva (2000) propõe que a identidade e a diferença realmente são conceitos marcados por sua conexão com as relações de poder no campo social. Para ele, “o poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes” (SILVA, 2000, p. 81).

Neste ponto é que convém problematizarmos as formas como se produzem os conceitos de identidade questionando em que medida a constituição de certas lógicas identitárias, ao contrário de afirmar classes de resistência, não trabalha para a disseminação de um potencial de estigmatização sobre determinados grupos, dando sentido a conceitos moralizantes, que reforçam, sob um discurso politicamente correto, valores já estabelecidos pelo poder constituído.

Bauman (2005), que defende que as identidades são de dois tipos – territoriais ou fundidas por idéias, aborda a questão das “subclasses de identidade” (p.45):

Se você foi destinado à subclasse (porque abandonou a escola, é mãe solteira vivendo da previdência social ou ex-viciado em drogas, sem teto, mendigo ou membro de outras categorias arbitrariamente excluídas da lista oficial dos que são considerados adequados e admissíveis), qualquer outra identidade que você possa ambicionar ou lutar para obter lhe é negada *a priori*. O significado da “identidade da subclasse” é a ausência da identidade, a abolição ou negação da individualidade, do “rosto” – esse objeto do dever ético e da obrigação moral. Você é excluído do espaço social em que as identidades são buscadas, escolhidas, construídas, avaliadas, confirmadas ou refutadas. (BAUMAN, 2005, p. 46).

Desse empenho em delimitar identidades se percebe uma consequência de dupla perversidade, que é justamente a operação da desconstituição das identidades dos sujeitos, privando-os dos seus lugares de enunciação e, como máquinas repressivas, anulando as suas multiplicidades. Ainda conforme Bauman (2005), a identificação é uma forma de estratificar grupos, onde, de acordo com o poder cultural exercido na sociedade, se pode pertencer ao grupo que articula e desarticula suas identidades mais ou menos a seu modo ou ao grupo que tem sua identidade estereotipada nas suas representações, “identidades que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam’ (Bauman, 2005, p. 44).

Sobre estes desdobramentos de identidade, Goffman (1988) apresenta uma análise que estabelece o ambiente social como meio de categorização dos atributos

dentro de uma dimensão vinculada às “características esperadas” que cristalizam papéis e geram no outro uma “identidade social virtual” que não corresponde necessariamente aos atributos possuídos pelo sujeito, portanto a sua “identidade social real”. Nessa tendência da categorização e da prévia dimensão virtual do conceito de identidade, propagam-se estereótipos processados pela noção de desvio (GOFFMAN, 1988) ao mesmo tempo em que se tende, na dinamicidade da teia social, a um processo de normalização do desviante.

Segundo analisa Goffman (1988), a socialização destas concepções identitárias resulta de “comunicações impróprias” decorrentes da manipulação das informações a respeito de características fornecidas pelos sujeitos tidas como depreciativas. Para ele, a verificação de atributos examinados como possíveis “defeitos” transmite implicações sociais que categorizam os indivíduos na categoria daqueles que expressam “símbolos de estigma”<sup>4</sup>. Tem-se então, na visão do autor, o estigma não como atributo pessoal, mas como um modo de designação social:

Um estigma é, então, na realidade, um tipo especial de relação entre atributo e conceito, embora eu proponha a modificação desse conceito, em parte porque há importantes atributos que em quase toda a nossa sociedade levam ao descrédito. (...) O termo estigma, portanto, será usado em referência a um atributo profundamente depreciativo, mas o que é preciso, na realidade, é uma linguagem de relações e não de atributos. Um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem, portanto ele não é, em si mesmo, nem honroso nem desonroso (GOFFMAN, 1988, p. 13).

Neste contexto, identificamos as conjugações de identidades a respeito dos movimentos de grupos culturais de regiões periféricas, ou movimentos culturais periféricos (MCP), como nos referiremos neste trabalho. Associados à idéia de resistência, os MCP costumam ser associados a uma abordagem identitária emancipatória, até mesmo salvadora dos sujeitos que, sem estes movimentos e grupos, estariam em situações de “risco social”. Mas é justamente na sutileza deste aspecto “salvador” que pode residir a manutenção de um discurso que reforça pré-conceitos e noções que associam invariavelmente os sujeitos que constituem esses grupos à condição estigmatizada de marginal, insegura, desviante. Nos agenciamentos entre indivíduo e sociedade, tal categorização reelabora a potência

---

<sup>4</sup> Conforme Goffman (1988, p.11), a origem da palavra estigma remonta à antiguidade clássica, designando “sinais corporais (literalmente feitos no corpo de indivíduos) com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de extraordinário ou mau sobre o status moral de quem os apresentava”.



fascista<sup>5</sup> de que falam Deleuze e Guattari (1996) nas micropolíticas envolvidas nas representações dos sujeitos que se não se enquadram na ordem assentada como padrão. Neste plano, quando se referem a fascismo, os autores tratam da perspectiva que aborda os fascismos cotidianos que se estendem pela teia social, do fascismo que habita todos nós, para além do fascismo histórico ou de Estado. Assim, chega-se a um cenário onde importa compreender de que forma nossos equipamentos coletivos – midiáticos ou não midiáticos – organizam seus textos sob relações que categorizam lógicas identitárias, a partir de uma concepção de sujeito presa a conceitos normatizadores de estabilidade, conformidade e adequação.

O sistema político moderno é um todo global, unificado e unificante, mas porque implica um conjunto de subsistemas justapostos, imbricados, ordenados, de modo que a análise das decisões revela toda espécie de compartimentações e de processos parciais que não se prolongam uns nos outros sem defasagens ou deslocamentos. (...). A burocracia só existe através de suas repartições e só funciona através de seus “deslocamentos de meta” e os “desfuncionamentos” correspondentes. A hierarquia não é somente piramidal: o escritório do chefe está tanto no fundo do corredor quanto no alto da torre. Em suma, tem-se a impressão de que a vida moderna não desistiu da segmentaridade, mas que, ao contrário, a endureceu singularmente. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, v.3, p. 85).

Se a vida moderna não desistiu da segmentaridade, há indícios de que tão pouco adquiriu a liberdade para se desligar de territórios já habitados para conseguir forjar conceitos de identidade social a partir da perspectiva que trata das relações que são capazes de construir e não da afirmação de uma identidade estigmatizada.

Entender os contextos múltiplos de reprodução destes discursos e os processos resultantes de suas relações é algo que envolve intermediações entre comunicadores e receptores, opinião pública e formadores de opinião, num cenário complexo, sintético e não mais analítico. Morin (2006) discorre sobre as profundas mudanças necessárias em nossas estruturas mentais para a compreensão da comunicação no contexto de complexidade e de abandono do pensamento binário e reducionista. Ele enfatiza:

---

<sup>5</sup> Quando abordam a potência fascista, Deleuze e Guattari referem-se ao “inimigo maior, o adversário estratégico. E não somente o fascismo histórico de Hitler e de Mussolini - que tão bem souberam mobilizar e utilizar o desejo das massas -, mas o fascismo que está em nós todos, que martela nossos espíritos e nossas condutas cotidianas, o fascismo que nos faz amar o poder, desejar esta coisa que nos domina e nos explora”. In “Introdução à vida não fascista”, prefácio de Michel Foucault para o Anti-Édipo de Deleuze e Guattari. Disponível em: <http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/vidanaofascista.pdf>. Acesso em: outubro de 2011.

a ambição do pensamento complexo é dar conta das articulações entre os campos disciplinares que são desmembrados pelo pensamento disjuntivo (um dos principais aspectos do pensamento simplificador); este isola o que separa, e oculta tudo o que religa, interage, interfere. (MORIN, 2006, p.6).

Assim, o conceito de complexidade convida os comunicadores e produtores culturais a participarem de uma sociedade com mentes menos condicionadas por uma cultura de mitos e de unidimensionalização, mais livre em relação ao imaginário, à diversidade e à percepção multidimensional. Esse é o caminho para entender os fenômenos sociais e comunicativos relacionados a grupos identitários de forma mais crítica, permitindo a ressignificação de conteúdos e não apenas sua reconhecimento. Os mecanismos de construção dos discursos sociais como práticas de legitimação de condições de re-existências estigmatizadas denotam a relevância do assunto para balizarmos qualquer reflexão mais profunda sobre os processos de formação de lógicas identitárias orientadas por ideais de ordem social contrapostos a estereótipos de marginalização. Segundo Foucault,

Nossos sistemas de cobertura social impõem um determinado modo de vida ao qual ele submete os indivíduos, e qualquer pessoa ou grupo que, por uma razão ou outra, não querem ou não podem chegar a esse modo de vida, se encontram marginalizados pelo próprio jogo das instituições. (FOUCAULT, 1983, p.131).

Assim, quem não se enquadra na ordem convencional e naturalizada passa a pertencer a grupos identificados como desviantes, graças a métodos de ‘análise’ social baseados na norma. Foucault enfatiza que este é um processo perpétuo, tratando-se de um exame ‘de um campo de regularidade no interior do qual julgar-se-á sem trégua cada indivíduo para saber se ele é conforme a regra, a norma da saúde definida’ (FOUCAULT, 1999, p. 43).

A partir do pensamento de Foucault, temos um cenário onde a comunicação, enquanto responsável pelos relatos de identidade, estabelece-se como campo que pode contribuir em maior ou menor medida para o campo conceitual da normalização e para formação de categorias desviantes. No processo de apropriação de representações sociais a partir do que é comunicado, mídias do campo da comunicação – televisão, jornais, *internet* - se associam a outras mediações para construção de identidades sociais de grupos ligados por ‘espaços de identificação’, como seriam, por exemplo, os movimentos culturais periféricos. A

comunicação e os meios multimídias, caracterizam, neste formato, elementos reveladores de estratégias discursivas muitas vezes utilizados a serviço daquilo que Foucault chama de estruturação do saber no Ocidente, baseada no propósito de um ‘mundo do regulamento indefinido, do regulamento permanente, do regulamento perpetuamente renovado, do regulamento cada vez mais detalhado’ (Foucault *apud* Arantes, 2011 p.348).

Nesta perspectiva do regulamento, pode-se pensar nestes sistemas (de regulação) como interferências que recaem tanto sobre a produção cultural quanto em relação ao seu consumo. Ainda, conforme Canclini (2003) é também na esfera do consumo e de sua relação com a cultura popular que se desenrolam raciocínios onde diferenças se transformam em desigualdades. Os fluxos globais de consumo, segundo o autor, vão construindo novas possibilidades de “identidades partilhadas”, alterando o entendimento do exercício de cidadania e operando mecanismos que reificam produções simbólicas culturais e que reafirmam uma nação muito mais pelo sua homogeneidade enquanto mercado consumidor (de bens materiais e simbólicos) do que pelos seus limites territoriais e políticos. Sobre esta questão do olhar reificado para bens culturais populares, Canclini (2003) nos empresta uma metáfora retirada do turismo:

O que vê o turista: enfeite para comprar e decorar seu apartamento, cerimônias "selvagens", evidências de que sua sociedade é superior, símbolos de viagens exóticas a lugares remotos, portanto, do seu poder aquisitivo. A cultura é tratada de modo semelhante à natureza: um espetáculo. As praias ensolaradas e as danças indígenas são vistas de maneira igual. O passado se mistura com o presente, as pessoas significam o mesmo que as pedras: uma cerimônia do dia dos mortos e uma pirâmide maia são cenários a serem fotografados (CANCLINI, 2003, p.11).

Nesta abordagem, é no olhar do turista que se tomam determinadas manifestações como práticas de outros lugares e, portanto, vistas como “exóticas”, como “cenários a serem fotografados”, que se estabelecem procedimentos de controle e exclusão que tendem a hierarquizar produções culturais em níveis em maior ou menor grau de uma suposta subalternidade, em categorias desniveladas de erudição ou ‘qualidade’.

Este pensamento captura as conexões estreitas entre relações de poder e as categorizações de identidade e diferença que queremos apontar nas construções de discursos identitários relativas a movimentos culturais periféricos. Discursos estes

que, quando produzidos a partir da perspectiva da parcela da sociedade que associa os membros destes grupos e seu território – a periferia – a um grupo marginalizado, a um problema social, acabam por reforçar as marcas de diferença, em um discurso com roupagem de igualdade. Silva (2006), ao discorrer sobre as representações acerca de movimentos ligados ao *Hip Hop*, acrescenta que, para alguns grupos da população,

(...) os jovens, negros e moradores da periferia constituiriam um problema social “atenuável” pela assunção de determinadas “identidades positivas”. Ao mesmo tempo em que há uma retórica da tolerância com estes outros marginalizados, este próprio discurso é ativo na produção destes lugares. Trata-se de compreendermos, então, quais os pressupostos que produzem estes modos de segregação e confinamento; um confinamento moral, que diz aos jovens que eles são aceitos desde que se mantenham à distância, confinados em suas “boas identidades”. O discurso da liberalidade e da tolerância tem implícita sua negação da igualdade. (SILVA, 2006,p. 32).

Assim, a marcação da lógica identitária que entende que movimentos de arte e cultura originados em comunidades de periferia automaticamente como movimentos de resistência e de adequação a um território que, de outra forma, seria pertencente à condição de desvio, é também uma marcação que, aparentemente de inclusão, aponta, dentro das imposições que demarca, para essa lógica do confinamento das categorias desviantes.

O desvio, nesse aspecto, é melhor compreendido pelo e nos ‘jogos de força’ que, segundo Foucault (2005), regulam os membros de uma sociedade. Seguindo o autor em suas incursões em *Vigiar e Punir*, a função destes jogos de força é conservar ou produzir discursos que atendem a regras restritas de adestramento social do que é ou não permitido. Desse modo, enquanto não se desassociam estigmas de pobreza e violências a regiões de periferia, vão se mantendo produções discursivas que reforçam estes locais como espaços de marginalidade, onde o poder disciplinar – por exemplo, o que advém de projetos sociais vinculados a artes, esportes e cultura – são, antes de instrumentos de emancipação, instrumentos de caráter normatizador. Assim, a lógica que produz categorias identitárias vinculadas aos grupos desviantes vai se formando sem problematizar as relações que se estabelecem nesses grupos, mas sob mecanismos que contrapõem identificações positivas a identificações de risco. A partir na noção de desvio sustentada em Foucault (2005),

não há natureza criminosa, mas jogos de força que, segundo a classe a que pertencem os indivíduos, os conduzirão ao poder ou à prisão, pobres, os magistrados de hoje sem dúvida povoariam os campos de trabalhos forçados; e os forçados, se fossem bem nascidos, “tomariam assento nos tribunais e aí distribuiriam justiça” (FOUCAULT, 2005, p. 240).

Sob esta racionalidade é que identificamos a inscrição de códigos que colocam em prática signos de condenação que projetam para as categorias desviantes os dispositivos de docilização<sup>6</sup> dos corpos de que fala Foucault, numa lógica que captura o discurso da emancipação como sistema de adequação de comportamentos, de ordenação social de classes tidas como perigosas, de amenização do ‘risco social’ associado a certos grupos identitários em substituição a um retorno dócil à sociedade. Seguindo Goffman (1988), dependendo de como se processa o entendimento do desvio, processa-se também o controle social, a partir de espaços de normalização - como hospitais, manicômios, presídios, escolas -, onde se ‘amenizam’ os atributos socialmente pejorativos. Nesse aspecto normalizante, pode-se, portanto, incluir também, por associação, as organizações e movimentos culturais periféricos.

Assim, na sutileza do modelo do politicamente correto, não deixamos de ver serem acionados equipamentos segregacionistas, anteriores à formação de pensamentos relacionados à superação, emancipação. São pensamentos que, levando em conta racionalidades confinadas na insegurança, no medo e no gerenciamento de riscos sociais (SILVA, 2006) de uma violência potencial – que, por isso mesmo, não é garantida, específica ou imediata - conduzem a uma segmentarização de lógicas identitárias traduzidas pela dimensão do medo social.

Neste ponto, convém lembrar Deleuze (1992), para quem manter as formas do poder como dilema ético insolúvel é ignorar a possibilidade de fazer um problema falar, é perder a oportunidade de dissonância fora da consonância do consenso, é dobrar-se ao infinito. Assim, pensando em romper com este modelo de dobras subjetivas, neste trabalho propõe-se questionar os pensamentos que sustentam lógicas identitárias que, quando decodificadas, mostram-se como marcas de apoio ao cumprimento de expectativas normativas que implicam numa relação com a

---

<sup>6</sup> “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado”. Foucault, 2005, p. 126.

alteridade baseada no olhar da exclusão social, sob a roupagem do discurso emancipatório da resistência e bem-estar do indivíduo considerado desviante.

A presença e circulação de produções comunicadas pela periferia para seu exterior passam, assim, a serem percebidas como campo de força em constante tensão com suas representações sociais majoritariamente difundidas. Tendo em vista a problematização dessa questão, desenvolveremos a seguir uma abordagem dos mecanismos de comunicação dos grupos periféricos enquanto reestruturadores de territórios mais ou menos contra-hegemônicos, atuando para além do campo midiático na superação – ou não – do caráter de adequação da postura dos membros destes grupos a um comportamento esperado pela lógica da normalização.

### 3 MOVIMENTOS CULTURAIS PERIFÉRICOS: A NECESSIDADE DE UMA REELABORAÇÃO DISCURSIVA

“Os saraus tiveram que invadir os botecos  
 Pois biblioteca não era lugar de poesia  
 Biblioteca tinha que ter silêncio,  
 E uma gente que se acha assim muito sabida.  
 Há preconceito com o nordestino  
 Há preconceito com o homem negro  
 Há preconceito com o analfabeto  
 Mas não há preconceito se um dos três for rico, pai.  
 A ditadura segue meu amigo Milton  
 A repressão segue meu amigo Chico”.  
 (MC Criolo, em ‘Cálice’).

Todo espaço de diálogo dos processos comunicativos intervém sobre a realidade e, por conseqüência, nos percursos dos processos de produção de subjetividades. Aqui, ao pensarmos em espaços de diálogo, nos referimos também a espaços de tensão, onde entendemos as produções comunicadas como processos perturbadores e reorganizadores de significação. Nesse campo, na configuração do social, é a cultura das mídias corporativas que ocupa posição privilegiada na comunicação de sentidos e códigos culturais. Como aponta Silva (2001), essa condição não restringe os códigos produzidos por outras culturas, mas implica “o compromisso de se reconhecer a cultura das mídias como um sistema de comunicações que seleciona objetos, constrói referencialidades e produz suas próprias dispersões” (SILVA, 2001, p. 11).

Nesse sentido, podemos compreender a tendência para dispersões que trabalham a favor de uma instituição de processos de massificação de individualidades forjadas a partir da lógica da sociedade de controle agenciada pelos equipamentos coletivos de enunciação. Perpassadas por essa lógica, as culturas difundidas e impostas pelas ‘elites’ produtoras de linguagem colocam em circulação identidades separadas em compartimentos, através de processos que maximizam diferenças e distanciamentos, conforme fica evidente em Certeau:

A presença e a circulação de uma representação (ensinada como código de promoção sócio-econômica por pregadores, por educadores ou por vulgarizadores) não indicam de modo algum o que é ela para seus usuários. É ainda necessário analisar a sua manipulação pelos praticantes que não a fabricam. Só então é que se pode apreciar a diferença ou a semelhança

entre a produção da imagem e a produção secundária que se esconde nos processos de sua utilização. (CERTEAU, 1994, p.38).

Assim, para Certeau (1994), o entendimento das diferenças e dos distanciamentos comunicados a respeito de determinados grupos pode ser melhor compreendido a partir da circulação de representações na perspectiva da enunciação, sem que isto signifique privilegiar a fala, visto que os processos de enunciação podem ser encontrados em muitas outras práticas. Na concepção do autor, são enunciados os atos que operam no sistema lingüístico uma apropriação ou reapropriação, instaurando presentes relativos e estabelecendo um “contrato com o outro”, o interlocutor.

O estabelecimento de diferenças e identificações constituem processos discursivos intrinsecamente ligados aos lugares de fala de onde partem os sistemas de representatividade social. Em Certeau,

Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto, excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do “próprio”: os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar “próprio” e distinto que o define. Um lugar é, portanto, uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. (CERTEAU, 1994, p. 201).

Com esta compreensão a respeito dos lugares de fala que vão definir as manifestações comunicadas sobre as formas de estar no mundo, Certeau (1994) questiona que procedimentos populares, minúsculos e cotidianos – moleculares, então – se relacionam com as microfísicas do poder e jogam com os mecanismos de vigilância e disciplina absorvidos de Foucault, em Vigiar e Punir. Para este trabalho, interessa justamente identificar possíveis elementos de reelaborações discursivas adotados por movimentos de grupos de periferia, cujas manifestações comunicadas em geral partem de um lugar social associado à marginalidade, violência, insegurança.

Recorrendo a autores que estudam manifestações artísticas originadas em ambientes periféricos, como o hip hop e o funk (HERSCHMANN, 2000; VIANNA, 1987), conseguimos traçar um cenário para elucidar as historicidades envolvidas nas associações citadas acima. Herschmann (2000) fornece um panorama onde sustenta que os discursos segregadores na sociedade brasileira têm origem em



mecanismos estigmatizantes de uma tendência jornalística de reprodução de conceitos de perigo iminente e “demonização” de favelas e periferias.

No caso dos grupos relacionados ao hip hop, Herschmann (2000) caracteriza duas fases em relação à comunicação de suas manifestações pela mídia: a primeira, voltada justamente à demonização resultante da preocupação preventiva, da mídia que assume “responsabilidade pela administração de ‘zonas de conflito’, ao propiciar, inclusive, uma certa homogeneização do corpo social” (HERSCHMANN, 2000, p. 87/88). Nesta fase, chama a atenção a sensação de incerteza, instabilidade, de insegurança de uma parcela da população em relação ao seu patrimônio diante de uma crescente expansão das favelas, subúrbios, zonas periféricas. Na fase seguinte, ocorre, em contrapartida, a glamourização pela mídia dos movimentos ligados ao hip hop, com destaque a um caráter revolucionário e de renovação, de fonte de contestação dos jovens. Cabe, porém, ressaltar que Herschmann (2000) deixa claro que esta segunda fase não se desconecta do processo de criminalização que se dá sobre estes movimentos, não se trata de processo separado, mas, sim, ainda ligado ao “lugar do pobre” (HERSCHMANN, 2000, p. 117).

Em sua análise histórica e antropológica sobre surgimento e desenvolvimento dos bailes funks no Rio de Janeiro, Vianna (1987) também já havia alertado para códigos valorativos que pré-definem determinadas atividades (como o funk) como “suburbanas”, sem dar conta da complexidade da “urbanidade como modo de vida” (VIANNA, 1987, p. 37). O autor critica a falta de uma complexidade que atente para a heterogeneidade cultural urbana, sem simplificar experiências não dominantes – nas relações do campo do poder – a ponto de enquadrá-las em conceitos de subcultura.

Essa noção de complexidade não foi ainda totalmente absorvida pela antropologia urbana. O conceito de subcultura foi uma das maneiras que alguns antropólogos encontraram para 'simplificar o complexo'. Falar de subculturas significa acreditar na existência de uma totalidade coerente, que pode ser chamada de cultura com C maiúsculo. (VIANNA, 1987, p. 35).

Conscientes dessa historicidade que envolve a presença dos grupos ligados às regiões periféricas do país no campo das representações midiáticas, reforça-se o questionamento sobre se o peso da bandeira da “contracultura” de certos

movimentos não é, como sugere Certeau (1994, p.38), na verdade, sintoma de diferenças culturais mais reveladoras. É nesse ponto que compreendemos que os territórios comunicativos dos MCP devem ser analisados além do que é comunicado sobre estes grupos, mas, principalmente, perpassando o que é produzido, ressignificado e comunicado para fora destes movimentos.

Partindo do entendimento de arte e outras formas de manifestação como agenciamentos coletivos de enunciação capazes de definir, modificar e reorganizar subjetividades, podemos pensar no sucesso de certos grupos na questão do território de zonas de periferia não pelo seu caráter de adequação dos indivíduos que o compõem a um padrão de conduta determinado, mas pela prática das revoluções moleculares (DELEUZE e GUATTARI, 1996) que realizam em todos os níveis, operando – através de enunciados culturais – forças sociais que reinventam modos de estar e desejos de mutação.

Se, por um lado, as estratégias midiáticas dominantes de valorização da produção cultural de periferia reforçam a lógica da tolerância e, como descrevem França e Prado (2010) atribuem a esses grupos nichos específicos de circulação, por outro, é no espaço da produção de sistemas não midiáticos que identificaremos os posicionamentos mais legítimos em relação aos reais processos de subjetivação social dos indivíduos que pertencem a estes grupos. Para França e Prado (2010), as tensões que cercam as produções culturais de grupos de periferia devem ser compreendidas como

uma disputa por um lugar simbólico e pela reelaboração discursiva do lugar social ocupado pelos grupos periféricos. É a força de uma produção cultural ativa, substantiva e forte em seu contexto de origem, e a busca por alteração no quadro de invisibilidade imposto a esses atores que permitem que eles se articulem para exigir a revisão dos critérios de valorização das práticas culturais, a fim de serem incluídos como parte da cultura contemporânea. (FRANÇA e PRADO, 2010, p.8).

Com isso, é pelas relações que o meio da cultura desenvolvida dentro dos movimentos de origem periférica conseguem estabelecer que se reposicionam os praticantes da cultura de periferia como mais independentes em relação ao retrato de suas 'identidades' coberto pela mídia. Entendendo que as suas práticas e

atuações são todas textos<sup>7</sup> comunicados para seu exterior, enquanto transportadoras de mensagens e códigos, problematiza-se a possibilidade da construção de novos territórios comunicativos melhor apropriados para representar estes grupos. Ao referir que o comportamento social é alterado no desenvolvimento das culturas, Lotman e Uspenski (1981) demarcam essa relevância da essência sógnica da cultura como traço distintivo na “condensação da experiência humana”. Para os autores, o mecanismo semiótico da cultura não deve jamais ser desconsiderado enquanto meio de conservação de informação, onde todas as ordenações locais de sistemas semióticos adquirem valor de campo estrutural com possibilidades informativas.

Desse modo, é compreendendo a arte, esportes e demais manifestações culturais de produtores de cultura das periferias como máquinas de expressão (DELEUZE e GUATTARI, 1995), que passamos a desvendar os regimes de signos expressos pelos grupos periféricos como possibilidade de produção de novos territórios comunicativos sobre sua realidade.

Para efeito ilustrativo, podemos utilizar nesse ponto duas falas de líderes de reconhecidas organizações ligadas à regiões de periferia: Mv Bill, *rapper* e um dos fundadores da CUFA – Central Única das Favelas – projeto de atuação em esferas políticas, sociais, esportivas e culturais para criação de espaços de expressão de jovens de favelas, inicialmente no Rio de Janeiro e, hoje, em todo o Brasil; e Guti Fraga, ator e diretor de teatro e fundador do Nós do Morro, projeto de acesso à arte e cultura para moradores do Morro do Vidigal, no Rio de Janeiro. No primeiro caso, trata-se de mensagem divulgada no perfil do *twitter*<sup>8</sup> de Mv Bill, em 17 de outubro de 2011:

---

<sup>7</sup> Neste trabalho, o termo ‘texto’ será empregado também dentro da conceituação orientada pelas teorias de Semiótica da Cultura, entendido como um enunciado, não necessariamente escrito, capaz de comunicar. Nessa lógica, um texto poderá ser uma imagem, som, expressão corporal, etc.

<sup>8</sup> *Twitter* é uma rede social e servidor para *microblogging*, que permite aos usuários enviar e receber atualizações pessoais de outros contatos (em textos de até 140 caracteres). Fonte: *Wikipedia*.



@MvbillCdd  
MV Bill

acabei de ver uma materia com a @cufa sobre tenis de mesa na @tvrecord sem nenhum cunho policial criminal!!soh esportivo.que bom!!

Figura 1. *Tweet* de Mv Bill, fundador da Cufa, sobre cobertura da TV Record em 17/10/11. Fonte: <http://twitter.com/MvbillCdd> Disponível em: <http://twitter.com/#!/MvbillCdd/status/125931727477686272>. Acesso em: 17/10/11.

Em poucos caracteres, limitação obrigatória no *Twitter*, vemos que Mv Bill expressa reação positiva em relação à cobertura da Tv Record (@tvrecord) sobre os projetos de tênis de mesa da Central Única das Favelas (@cufa). Ao dizer que a emissora não emprega cunho criminal em sua cobertura, apenas esportivo, utiliza dois sinais de exclamação, denotando surpresa, e complementa sua frase com a expressão “que bom!”. Pode-se perceber aqui que a satisfação com a ausência do enfoque na violência e na questão da segurança social vem também acompanhada de certo estranhamento, o que atesta a raridade de um viés que valorize as práticas desse grupo em si nos destaques recebidos da mídia.

Em jogo, nesta fala, pode-se inferir o desejo do líder da Cufa em ver as práticas do movimento desvencilhadas do discurso do poder circulante, repetitivo em relação a estigmas e reprodução de noções preventivas da necessidade de sociabilização, recuperação dos envolvidos. Ao comentar o fato e atestar “que bom!!”, Mv Bill (<http://twitter.com/MvbillCdd>, 17/10/2011), afirma seu desejo de liberação de uma sociedade cuja função é “conservar ou produzir discursos, mas para fazê-los circular em um espaço fechado, distribuí-los somente segundo regras restritas, sem que seus detentores sejam despossuídos por essa distribuição” (FOUCAULT, 1996, p. 39). Do seu comentário, entendemos que o ‘tênis de mesa’ é um texto simbólico da Cufa, que comunica para seu exterior mais do que alternativa contra questões de cunho ‘policial criminal’, mas também expressões que deixam pra trás o rótulo do da “cultura do excluído” para expressar potencialidades

esportivas, um movimento forte, com possibilidades de expressão e conquistas enquanto prática esportiva.

Em palestra realizada em novembro de 2009, no TEDxSãoPaulo<sup>9</sup>, Guti Fraga, ao encontro do sentimento expresso por Mv Bill, também fala sobre como enxerga seu trabalho no grupo de teatro Nós do Morro, do Morro do Vidigal, na constante briga com a estereotipização:

Há 23 anos que a gente faz isso. E comprando uma grande briga, que é com uma coisa chamada estereótipo. Que é: um grupo de teatro de favela e as pessoas acharem que você está fazendo teatrinho. E eu, com todas as experimentações que eu tinha, eu buscava um caminho novo, um caminho metodológico. Uma coisa meio Paulo Freire no teatro. Um caminho que busquei e que achei que podia ser transformador. [...] E nessa história toda você fica caminhando e parece que você não é um cidadão. [...] Temos que buscar encontrar um caminho melhor do que é um apoio cultural. [...] Nós nunca vendemos para miséria. Porque as pessoas às vezes querem, para sermos patrocinados, que a gente tenha que falar que tá... tadinho. Eu odeio isso. Eu odeio paternalismo. Eu acho que a gente tem que vender a possibilidade, sim. [...] Eu acho que a arte tem esse poder: de, no mínimo, você passar a ter uma opinião própria. E quando você tem uma opinião própria, você já é um ser humano diferente. (FRAGA, 2009, *online*).

No discurso acima, percebe-se a contrariedade do fundador do Nós do Morro em relação à interpretação antecipada e recorrente que se tem sobre o grupo de teatro do qual faz parte. Quando critica o fato de, por ser um grupo do Morro do Vidigal, as ‘pessoas acharem que você está fazendo teatrinho’, Fraga nos confronta com práticas que estão intimamente intrincadas à produção de discursos que se faz sobre esses movimentos. É através do controle do discurso que as instituições mantêm o poder, discursos esses que são ‘regulados, selecionados, organizados e redistribuídos’ em torno de poderes (FOUCAULT, 1996). Do diminutivo ‘teatrinho’, apreendemos uma ‘diminuição’, um olhar que entende a produção teatral do morro como sendo uma produção cultural de outro lugar que não o padrão ideal para prática artística e, portanto, inferior, fruto de espaço de enunciação que o diminui em comparação com outras práticas culturais.

A fala de Guti Fraga, enquanto fundador e principal articulador do Nós do Morro, é esclarecedora de outros mecanismos ligados às formações identitárias

---

<sup>9</sup> Evento colaborativo organizado de forma independente em 13 de novembro de 2009. Os eventos TEDx são realizados a partir de licença obtida junto à fundação TED, com o objetivo de “promover encontros para espalhar boas idéias”. Fonte: <http://www.tedxsaopaulo.com.br/>. Acesso em: outubro de 2011.

acerca do grupo: “E nessa história toda, você fica caminhando e parece que você não é um cidadão. [...] Nós nunca vendemos para miséria”. Assim, mais uma vez, temos um grupo que, por não pertencer a um molde vigente, é representado de forma que sente-se ‘não sendo cidadão’. Pode um grupo de teatro de uma comunidade da favela realizar experimentos artísticos metodológicos? Espaço para alto nível de criação? Pode produzir rica experimentação cultural sem ‘vender para miséria’? Ou seria esse um dos casos de “interdições” abordados por Foucault (1996) como procedimentos de exclusão, que impedem a produção de discursos? Para Foucault (1996), há certos direitos privilegiados ou exclusivos do sujeito que fala: determinados discursos que só poderiam ser proferidos por determinados sujeitos. Assim, do local de onde se pronuncia, o grupo Nós do Morro não estaria ‘autorizado’ a vender arte, a vender possibilidade, ‘um caminho transformador’. A sua venda aceita socialmente é a do ‘teatrinho’. Temos, logo, uma exclusão que se realiza pela separação. Foucault resgata a alta Idade Média para dizer que, desde aquele tempo, “o louco é aquele cujo discurso não circula como o dos outros” (p.13). Pode-se entender que aos participantes e produtores do Grupo Nós do Morro é lançado um olhar muito semelhante ao destinado aos “loucos” da Idade Média. A marca do “morro”, mesmo quando se trata de uma ação ‘positiva’, como no caso dos apoiadores culturais, gera a expectativa do estereótipo de “venda pra miséria”, gera a separação dos sujeitos que produzem uma obra teatral no Vidigal daqueles que produzem para o Teatro Municipal.

Com isso, na medida em que reivindica “parecer um cidadão” – logo, possuidor de identidade – “capaz de vender possibilidade”, o discurso de Fraga reivindica, sobretudo, seu caráter de linha de fuga, de produtores de arte enquanto território comunicacional. A questão do território em Deleuze e Guattari tem especial relevância para este estudo, pois circunscreve um plano existencial possuidor de sentido, mas onde seus sistemas de signos não representam objetos estáticos, mas, sim, forças em jogo no processo coletivo em curso (Deleuze e Guattari, 1997).

Com isto, os processos de produção cultural periférica podem ser entendidos como sistemas de signos detentores do potencial de formação de territórios comunicacionais, não apenas pelo ponto em comum espacial – a periferia, mas também pelo caráter dos enunciados que comunicam para seu exterior. Para Deleuze e Guattari (1997), os contornos dos territórios não são geográficos, mas,

semióticos. O agenciamento territorial se dá pelos espaços vividos, pela articulação de subjetivações, sujeitos e fluxos. Para os autores, além disso, o território é também constituído pelos movimentos entre agenciamentos coletivos de enunciação, relacionados às máquinas de expressão (Deleuze e Guattari, 1995; 1997).

Não se tratando de uma estrutura rígida, fundamental no conceito de território destes autores é compreender seus agenciamentos sob a possibilidade da operação de linhas de fuga que colocam em movimento processos de desterritorialização e de reterritorialização. Nesta concepção aberta de território para formação de novos agenciamentos, situamos os movimentos culturais de periferias, entendendo que estes grupos sociais constroem espaços apropriados simbolicamente para movimentar mensagens comunicantes de suas questões identitárias.

Apropriando-se de regimes de signos diversos, como música, danças, teatro, *grafitti*, oficinas e tantas outras expressões culturais, estes movimentos agenciam experiências e significados que, do ponto de vista da micropolítica (Deleuze e Guattari, 1996), pretendemos analisar sob a perspectiva das revoluções moleculares. Assim, para um grupo que muitas vezes se vê representado nos veículos de comunicação como pertencente a ‘espaços marginalizados’, a construção de novos territórios comunicacionais, a reterritorialização de seu lugar de fala, pode ser o mecanismo facilitador do processamento das linhas de fuga para a tentativa de uma reelaboração discursiva a respeito de suas características. Quanto às linhas de fuga,

estas não consistem nunca em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir, como se estoura um cano e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de endurecer para vedar as linhas de fuga. Não há nada mais ativo do que uma linha de fuga, no animal e no homem. E até mesmo a História é forçada a passar por isso, mais do que por “cortes significantes”. A cada momento, o que foge em uma sociedade? É nas linhas de fuga que se inventam armas novas, para opô-las às armas pesadas do Estado. (...) De modo mais freqüente, um grupo, um indivíduo funciona ele mesmo como linha de fuga; ele a cria mais do que a segue, ele mesmo é a arma viva que ele forja. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 78 – 79).

A reflexão centrada na instância das linhas de fuga e da reterritorialização da comunicação acerca dos movimentos culturais descreve um cenário onde as operações comunicativas, que se contrapõem a um ambiente de negligência ou

representação estigmatizada de suas práticas, deslocam referências da cultura das mídias para outros textos, produzidos pelos próprios sujeitos da periferia, mais representativos da configuração dos processos culturais em jogo nas suas comunidades. No entendimento da criação das produções de movimentos dedicados a manifestações artísticas em subúrbios como estes novos territórios, revelam-se possibilidades de ampliar circuitos alternativos de uma comunicação da periferia, que considere os elementos realmente vigentes em sua constituição identitária. Atentando, assim, para as singularidades da periferia e para um retrato menos baseado nas questões de risco social, desvio de normas e estigmas que cercam a produção cultural destes grupos quando os associam a contextos de violência, tráfico de drogas etc.

Subvertendo a hierarquização tradicional das práticas culturais estabelecidas pelos critérios socialmente dominantes, a criação de ambientes de fala que deslocam a periferia do caráter de espaço marginal dá visibilidade à dimensão cultural da vida em subúrbios e favelas. Dessa forma, permite a circulação de produtos que reelaboram os conceitos majoritariamente veiculados sobre características identitárias nessas ambiências, mesmo em um cenário onde se constata maior visibilidade dada a esses grupos. Dito isto, cabe ressaltar que, como apontam França e Prado (2010), este maior espaço destinado pela mídia à produção cultural da periferia não necessariamente significa que esta produção seja valorizada nestas representações em seu contexto de origem. As autoras chamam a isso de o “fenômeno da nova visibilidade da cultura de periferia” (França e Prado, 2010, p. 8) e entendem que ainda não dá conta de uma reelaboração discursiva do lugar social ocupado pelos grupos periféricos. Em sua análise, atentam para a importância deste embate por entenderem que ordens de legitimidade (assim como seu surgimento e modos de apropriação) são armas políticas. Para as autoras, a busca pela representação destes grupos em formatos que dialoguem com suas condições de inserção na sociedade se faz fundamental, pois

é a força de uma produção cultural ativa, substantiva e forte em seu contexto de origem, e a busca por alteração no quadro de invisibilidade imposto a esses atores que permitem que eles se articulem para exigir a revisão dos critérios de valorização das práticas culturais, a fim de serem incluídos como parte da cultura contemporânea. (FRANÇA e PRADO, 2010, p.8).



Nesta pesquisa, o que pretendemos é investigar em que medida os próprios movimentos, associações e grupos voltados à produção cultural ativa agem, ou não, como atores desse processo de reversão da invisibilidade e da propagação de conceitos estigmatizados a seu respeito, expressando uma comunicação de sua singularidade e incluindo suas práticas em nichos de visibilidade diversos aos categorizados pela marca do desvio social.

## 4 PROCESSOS DA PRODUÇÃO CULTURAL PERIFÉRICA: SEUS TERRITÓRIOS E DESTERRITÓRIOS

“Faça rizoma e não raiz, nunca plante! Não semeie, pique!  
 Não seja nem uno nem múltiplo, seja multiplicidades!  
 Faça a linha e nunca o ponto! A velocidade transforma o ponto  
 em linha! Seja rápido, mesmo parado! Linha de chance, jogo  
 de cintura, linha de fuga.”.

(Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 1995, p. 15)

Apresentadas as questões da produção cultural de periferias no interior da discussão sobre a disseminação de lógicas identitárias estigmatizadas e o questionamento sobre a possibilidade de superá-las, pretendemos contextualizar a produção comunicativa dos movimentos culturais desses grupos na perspectiva do rizoma, elaborada por Deleuze e Guattari (1997).

Ao abordarmos a questão da formação das lógicas identitárias e da comunicação expressa para o exterior de determinados grupos, a vantagem da opção pelo conceito de rizoma está em aproveitar sua característica de enunciar multiplicidades. Seguindo as pistas de Deleuze e Guattari (1995a), será à luz do entendimento de que o rizoma expressa os agenciamentos que se produzem em acontecimentos, não como raiz única, mas múltipla. Logo, não com estrutura definida – pois estaria aprisionada - que buscaremos identificar possíveis linhas de segmentaridade da produção cultural periférica, bem como desterritorializações e linhas de fuga em relação às lógicas de comunicação majoritárias que representam a identidade destes grupos. Considerando que a produção cultural de comunidades periféricas agencia conexões que se estabelecem por diversos meios e direções, levaremos em conta a produção de seus diferentes signos culturais para contrapor às definições prévias do que se constitui como identidade da periferia.

Para analisar os conjuntos de códigos culturais que se configuram no objeto de pesquisa, a inspiração na abordagem rizomática nos auxiliará a compreender que

cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muitos diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc,..., colocando em jogo não somente regime de signos diferentes, mas também estatuto de estado de coisas. Os agenciamentos coletivos de enunciação funcionam, com efeito, diretamente nos agenciamentos maquínicos, e não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos. (DELEUZE & GUATTARI, 1995a, p.15).

Assim, para entender o 'estatuto de estado das coisas' em relação à produção cultural periférica, alguns de seus regimes de signos serão considerados como agenciamentos que comunicam significados e que designam processos rizomáticos de territorialização e desterritorialização. No rizoma, como indicam Deleuze e Guattari (1995a), a capacidade de desterritorializar ou reterritorializar um agenciamento é um dos princípios que lhe dá sentido e que pode produzir árvores e raízes ou linhas de fuga e ruptura. Pode produzir uma árvore onde havia espaço para o ambiente de ruptura ou linhas de fuga onde a ambiência era da hierarquização. São tais processos que temos a pretensão de verificar a partir do que é comunicado pelas periferias, especialmente por meio da análise de um conjunto de textos culturais produzidos por um movimento cultural específico: o da cultura funk, não apenas por ter sua origem fortemente atrelada territorialmente às regiões de periferia, mas também por oferecer vasto material para o estudo. Como o objetivo desta pesquisa não é esgotar o assunto, não serão analisados todos os textos comunicados pelo grupo e suas cadeias semióticas envolvidas, mas um recorte que permite figurar os modelos identitários que vêm sendo comunicados pelos produtores culturais da periferia.

#### **4.1 Mapas metodológicos**

A apropriação de referenciais teórico-metodológicos é o que garante que a pesquisa ganhe complexidade para nos possibilitar uma compreensão ampliada acerca do problema estudado e dos caminhos percorridos para encontrar e apontar considerações sobre eles. Assim, tendo em vista o referencial teórico utilizado nesta pesquisa, o próximo passo é, através de métodos que permitam a verificabilidade do problema, buscar elucidar particularidades da produção cultural de movimentos periféricos enquanto modo de comunicação desses grupos.

Conforme observado no terceiro capítulo, estamos de acordo com a relevância sígnica da cultura defendida por Lótmán e Uspenski (1981), onde o mecanismo semiótico da cultura possui valor de campo com possibilidades informativas, entendendo aqui a produção cultural periférica toda ela como um texto de conservação e transmissão de informação. Dessa forma, como pano de fundo para nossa discussão, utilizaremos a perspectiva da semiótica da cultura de origem

rusa, para considerar que cultura é um “*continuum* semiótico”, sobre o qual se estabelecem as relações dos cotidianos e onde todos os elementos inerentes às suas manifestações podem ser considerados ‘textos’ que acumulam, transmitem e movimentam sentidos.

Diante deste ponto de vista, analisaremos uma parte da produção cultural da periferia do grupo que constitui a Associação dos Amigos e Profissionais do Funk - Apafunk, a entendendo como “um mecanismo supra-individual de conservação e transmissão de certos comunicados (textos) e elaboração de outros novos” (LOTMAN, 1981 p.60). Neste ponto, optamos por definir um grupo cultural com forte vínculo a comunidades de periferia como objeto de estudo para nos auxiliar a, através da análise de suas diferentes produções textuais, identificar contribuições e desdobramentos dos seus processos comunicativos dentro da lógica de normatização e estigmatização anteriormente apresentadas, ou, ao contrário, dialogando com as possibilidades de reelaborações discursivas, inscrevendo linhas de fuga e desterritorializações.

Interessa, assim, refletir sobre a produção de sentidos a partir das práticas culturais desenvolvidas no interior de movimentos culturais de comunidades de periferia, analisando os processos que determinam a significação das territorialidades próprias desses grupos. Serão estudadas as manifestações culturais entendidas aqui como práticas comunicadas, pressupondo-se, portanto, que a comunicação pode contemplar formas de expressão variadas, das midiáticas às corporais. Assim, a proposta é partir da semiótica da cultura para realizar um processo de decodificação de expressões artísticas enquanto linguagens de propostas não hegemônicas de manifestação cultural.

De cunho qualitativo, nossa análise se dará sobre o estudo de um caso exemplar. O objeto escolhido para tanto foi a Associação de Profissionais e Amigos do Funk – Apafunk, criada em 2008 pelos MCs<sup>10</sup> Teko e Leonardo e por personalidades ligadas ao gênero musical, a comunidades de favelas do Rio de Janeiro ou a movimentos sociais, como a pesquisadora e professora da Universidade Federal Fluminense Adriana Faccina, o deputado do Psol Marcelo Freixo, o músico ex-baterista da banda O Rappa, Marcelo Yuka, entre outros.

---

<sup>10</sup> MC – sigla para Mestre de Cerimônia dos bailes funks, como são chamados os compositores e cantores.

Fundada, inicialmente, para melhorar as condições dos profissionais do “mundo funk”, a Apafunk foi evoluindo para expansão de sua atuação, trabalhando hoje pela briga a respeito da legalidade do funk, pela informação da comunidade sobre seus direitos e, principalmente, pela descriminalização do funk e da favela. Para MC Mano Teko, vice-presidente da Apafunk, a Associação representa hoje um “elo entre militantes de esquerda e os jovens das favelas, mas também como uma ligação entre diversos movimentos sociais que antes agiam de forma isolada”<sup>11</sup>.

A vantagem da inquirição empírica a partir de um caso exemplar é que nos permite investigar “um fenômeno contemporâneo dentro de um contexto da vida real, quando a fronteira entre o fenômeno e o contexto não é claramente evidente e onde múltiplas fontes de evidências são utilizadas” (YIN, 2011, p. 32 *apud* DUARTE e BARROS, 2006, p. 16). Assim, empregando elementos que remetem à análise do discurso francesa, a pesquisa se dará sobre práticas discursivas, artísticas e educativas produzidas pela Apafunk: letras de música compostas por seus MCs, falas de seus líderes obtidas de entrevistas, discursos e vídeos, materiais visuais, análise de oficinas e projetos complementares, além de entrevista realizada com o vice-presidente da Apafunk, MC e compositor da cena funkeira carioca desde sua adolescência e escolhido pelo seu alto grau de engajamento com a Associação e todos seus projetos, pela necessidade de selecionar um sujeito com alto grau de compreensão acerca do tema. Será dado destaque também à análise do processo que é a maior vitória da Apafunk: a aprovação da Lei 5.544/09, que reconhece o funk como cultura do estado do Rio de Janeiro.

Em um primeiro momento, buscamos conhecer o cenário onde atua o grupo e obtemos maiores informações sobre sua produção cultural, para, então, realizar as entrevistas de forma a obter dados mais fieis sobre a realidade dos entrevistados e sua relação com os fatores que se quer investigar. A opção pela entrevista de um dos seus líderes se deve pela possibilidade de obter informações de grande interesse para essa investigação, a partir de perguntas orientadas para um respondente com grande conhecimento e envolvimento com o assunto apresentado. A entrevista é uma forma de interação social que permite ao pesquisador apreender dados subjetivos relacionados aos valores, atitudes e opiniões dos sujeitos entrevistados (LAKATOS e MARCONI, 1996), sendo identificada como

---

<sup>11</sup> Entrevista concedida a Lopes, 2010, p. 108.

procedimento mais adequado para captar impressões e significações dos informantes que pretendíamos ouvir.

Para esse fim, após a análise do referencial teórico e do levantamento de dados a respeito da realidade da Apafunk, foi, então, elaborado um roteiro de entrevista com questões abertas. De acordo com Lakatos e Marconi (1996), as entrevistas podem ser padronizadas, com formulários que possuem questões fechadas onde o entrevistador não pode alterar a ordem ou incluir novas questões, ou despadronizadas, com formulários que recorrem a questões abertas maior liberdade para o entrevistador formular novas questões no decorrer da entrevista, conduzindo de acordo também com a receptividade do entrevistado. Para os objetivos que desejávamos alcançar, com a intenção de traçar um panorama da produção cultural, comunicativa e simbólica do grupo Apafunk, optamos pelo segundo formato sugerido por Lakatos e Marconi (1996). Como os próprios autores sugerem, a técnica da entrevista com questões abertas é que melhor atende as pesquisas com finalidades exploratórias e possibilita maior detalhamento dos conceitos analisados, sob a perspectiva do entrevistado.

A literatura a respeito de metodologias e técnicas de pesquisa apresenta possibilidades de entrevistas realizadas pessoalmente, por correio ou por telefone. Como os sujeitos que interessariam entrevistar residiam todos no Estado do Rio de Janeiro, flexibilizamos a realização da entrevista para uma possibilidade cuja interatividade proporcionada supera limitações das ligações telefônicas: a utilização do serviço de chamadas de vídeo e voz do *Skype*<sup>12</sup>. Essa preocupação de encurtar a distância através de um método que permitisse interação além da voz, advém do alerta de Lakatos e Marconi (1996), que reforçam que é papel do entrevistador enviar sinais de entendimento, concordância e estímulo ao entrevistado. A comunicação visual, com gestos, acenos, olhares e comentários que demonstrem agradecimento, facilitam a troca entre entrevistador e entrevistado. Além disso, para esta substituição do telefone pelo *skype*, nos ancoramos no pensamento de Passos e Barros, 2009:

Quando já não nos contentamos com a mera representação do objeto, quando apostamos que todo conhecimento é uma transformação da

---

<sup>12</sup> *Skype Technologies* é uma empresa global de comunicação via *Internet*, permitindo comunicação de voz e vídeo grátis entre os usuários do *software*. Baixando o *Skype* e possuindo microfone e *webcam*, é possível realizar chamadas com imagem e voz de alta qualidade entre usuários distantes. Fonte: [www.skype.com](http://www.skype.com). Acesso em 02 de novembro de 2011.

realidade, o processo de pesquisar ganha uma complexidade que nos obriga a forçar limites de nosso procedimento metodológico. O método, assim, reverte seu sentido, dando primado ao caminho que vai sendo traçado sem determinações ou prescrições de antemão dadas. Restam sempre pistas metodológicas e a direção ético-política que avalia os efeitos da experiência (do conhecer, do pesquisar, do clinicar etc.). (PASSOS e BARROS *in* PASSOS, KASTRUP e ESCÓSSIA, 2009, p.30).

Assim, sem o risco de perder expressões significativas ou criar um ambiente muito distante do entrevistado, a conversa foi agendada de acordo com a disponibilidade do respondente, nos local de sua preferência. Quanto ao perfil dos sujeitos participantes, primeiramente nos informamos sobre a forma de organização da Apafunk. Atualmente, apenas duas pessoas trabalham (voluntariamente) naquela que é a “sede” da Associação: o seu presidente, MC Leonardo, e o seu vice-presidente, MC Mano Teko. Os demais apoiadores não freqüentam diariamente a Apafunk, participam conforme demanda, conforme convite dos “diretores”. Assim, entendendo que o ideal seria entrevistar um dos dois membros que trabalham diária e diretamente com a organização, e cientes de que discursos do MC Leonardo são encontrados em grande número em materiais relacionados à Apafunk, pelo seu alto nível de articulação social e política, optamos por entrevistar o vice-presidente, em conversa ocorrida em 31 de outubro.

Esta definição atende à necessidade que a pesquisa exigia de obter informações daqueles que se adequassem ao perfil de porta-vozes da produção cultural voltada ao funk nas periferias do Rio de Janeiro. Ao optar por observar movimentos culturais de regiões periféricas e por interpretar as formas como estes movimentos utilizam suas produções culturais como instrumento comunicativo, a intenção é compreender como se dá a circulação cultural comunicada nestes circuitos, considerando relações e tensões entre comunicação, cultura e identidades. Nessa perspectiva, pretende-se, partindo do estudo da Apafunk, examinar a seguinte questão: como, e em que medida, as práticas comunicacionais de movimentos de produção cultural periférica atuam comunicando manifestações que contrapõem ou não o fluxo padrão das suas representações hegemônicas, reelaborando significados e reterritorializando as lógicas identitárias dos sujeitos envolvidos? Na busca de respostas para esse problema, apresentamos a seguir a análise realizada.

## 4.2 Se quer falar de nós, vê se fala direito: o que a Apafunk comunica?

“Dizem que nós somos violentos, mas desse jeito eu não agüento.

Dizem que lá falta educação, mas nós não somos burros não.

**Dizem que não temos competência, mas isso sim que é violência.**

Que só sabemos fazer refrão, se liga sangue bom.

Mas não é assim. Nós temos escola, nós temos respeito.

**Se quer falar de nós, vê se fala direito.**

Estou documentado, doutor cidadão brasileiro, e tenho o meu valor.

Meu pai é pedreiro, mamãe costureira e eu cantando rap pra massa funkeira.

O ritmo é quente, é alucinante. **Êta povo do funk, êta povo gigante**”.

(MC Cidinho e MC Doca, em ‘Cidade de Deus’).

Legítima manifestação cultural popular, o funk pertence ao grupo das expressões artísticas cuja identidade é espacialmente orientada, com representações definidas em grande parte a partir do local de onde fala, sendo este local, majoritariamente, subúrbios e favelas. Assim, por estar fortemente vinculada a questão da lógica identitária que atende a formação da ‘identidade favelada’, é interessante buscar compreender como o movimento cultural do funk, a título de exemplo da produção cultural periférica, reage em relação a discursos que categorizam seus sujeitos nessa interpretação de identidade.

Lopes (2010) destaca que a representação hegemônica acerca das favelas tende a se instaurar a partir de um discurso que transmite uma imagem única e totalizante, em geral relacionado a um espaço que seria o oposto da cidade, um espaço dominado pelo tráfico de drogas – com pouca distinção entre quem é bandido e quem é morador, onde a violência do Estado é permitida, o ambiente é inimigo e a insegurança e a barbárie são destacadas, mas aspectos positivos raramente lembrados. Brigando com esta generalização, existe hoje um movimento no Rio de Janeiro articulado para posicionar o funk como verdadeira produção cultural, desvinculada da questão policial, como forma de propagar signos que dão voz à favela. Este movimento é liderado atualmente pela Apafunk.

A Apafunk surge, em 2008, em um contexto de fortalecimento dos profissionais do gênero musical em relação às dificuldades do mercado e vai, aos poucos, assumindo um caráter de movimento social para a defesa de uma manifestação cultural legítima do povo favelado, deixando claro que seu objetivo principal está na descriminalização desta forma de cultura. A produção cultural do funk é, segundo os



líderes da Associação, ‘um importante veículo de comunicação das favelas’<sup>13</sup>. No entanto, para o presidente e um dos fundadores, Mc Leonardo, este espaço não é reconhecido:

Outro dia o repórter perguntou pra gente assim: “por que a poesia da favela acabou?” Eu falei: “Pô, você vive em que planeta, meu irmão? (...) Quer que eu pegue o violão e vá falar “Alvorada lá no morro, que beleza”? Não! Você está falando da poesia de Cartola, de Noel? (...) Só essa galera que é poesia pra você? Porque eu coloco MC Dolores, Cidinho e Doca como os atuais poetas da favelas. São sim e me incluo nessa também. (MC LEONARDO, no filme “Favela on Blast”, 2008 *apud* LOPES, 2010, p. 113)

Partindo da visão sócio-histórica de Bakhtin (1993) para a compreensão da linguagem e discurso, temos como pressuposto que nenhuma fala pode ser compreendida fora da situação social que a engendra. Assim, o comentário de MC Leonardo é ilustrativo sobre a relação que a mídia (representada pela figura do repórter citado) possui há anos com o funk: de desvalorização frente a outras culturas “mais nobres”, mais “eruditas” ou até mesmo, “mais reconhecidas”. Na fala de Leonardo, percebe-se a preocupação em situar o funk também como poesia da favela, como instrumento que divulga a atual realidade dessa comunidade, uma realidade muitas vezes distante da “alvorada lá no morro” cantada por Cartola. Podemos inferir que a mensagem que aqueles que produzem o mundo do funk querem comunicar é de que sua arte tem tanto valor estético quanto a dos ‘consagrados’ poetas brasileiros.

Assim como Bakhtin, Pinto (1999) também considera que toda formação discursiva é fundada em um conjunto de “enunciados sócio-historicamente circunscritos” (PINTO, 1999, P. 56), que posicionam os discursos em uma determinada conjuntura. No caso da fala de MC Leonardo, seu pronunciamento contesta justamente a conjuntura de uma conjuntura marcada pelas relações de poder que, há anos, comunicam a identidade favelada majoritariamente a partir de relações associadas à violência e marginalidade, ao mesmo tempo em que estabelecem fluxos onde se produzem “kits de perfis-padrão” (ROLNIK, 1997, *apud* LINS, 1997, p.20), de acordo com uma lógica de mercado. Nessa lógica, hoje, o

---

<sup>13</sup> Conforme artigo “O funk é um importante veículo de comunicação das favelas”, publicado no *blog* da Apafunk, sem autoria assinada, em 24 de outubro de 2011. Disponível em: <http://apafunk.blogspot.com/2011/10/o-funk-e-um-importante-veiculo-de.html>. Acesso em: outubro de 2011.

velho samba, o samba de gafieira, Cartola, Noel, podem ser descritos como “uma coisa assim bem elitizada” (MC Mano Teko, vice-presidente da Apafunk, em entrevista para este trabalho).

Justamente por atenderem a uma lógica de mercado, importa observar que as representações do funk também se evidenciam fora do universo criminoso. Há que se considerar que Lopes (2010) destaca em sua tese que o funk, herança da diáspora negra e a “cara do Rio de Janeiro” (LOPES, 2010, P.40), alcança visibilidade na sociedade e na mídia no momento em que passa a ser consumido pelas elites cariocas, fora do eixo periférico, nos clubes da Zona Sul. Para a autora, isso se explica porque o que mais importa para a sociedade não é exatamente a música, mas o lugar de origem ou consumo (LOPES, 2010). Em sua análise, são citadas novelas, principalmente da Rede Globo de Comunicação com personagens funkeiras ou músicas de funk como trilha sonora, assim como reportagens que demonstram maior espaço de cobertura na mídia para a prática do funk a partir dos anos 2000. Inspirada em Herschmann (2005), ela afirma que o processo de estigmatização do funk, com o seu crescimento observado durante estes anos, passa a, paradoxalmente, ser acompanhando por uma certa glamorização, que tende a originar retratos do funk como “prática exótica que toma conta dos espaços da cidade” (LOPES, 2010, p. 40), pois, ao seu ver, o “mesmo discurso que criminaliza, é aquele que exalta” (LOPES, 2010, p.40).

A partir dos anos 2000, portanto, vai-se percebendo um maior reconhecimento e valorização comercial do funk, que passa a fazer parte de novelas e filmes, como Cidade de Deus<sup>14</sup> e Tropa de Elite<sup>15</sup>, por exemplo. Esse processo não restringe, no entanto, a importância de compreender que certas categorizações do funk resultam de formações que nos interessam “porque assinalam de onde nós saímos, o que nos cerca, aquilo com que estamos em vias de romper para encontrar novas relações que nos expressem” (DELEUZE, 1996, p. 131). Um simples cartaz de divulgação do evento “Rio Parada Funk”, promovido pela Apafunk em 30 de outubro de 2011, já ilustra como a Associação busca reforçar o reconhecimento de identificações que representem os aspectos que acreditam realmente pertencer à produção cultural do funk:

---

<sup>14</sup> Cidade de Deus (longa-metragem, 2002) - direção Fernando Meirelles.

<sup>15</sup> Tropa de Elite: Missão dada é missão cumprida (longa-metragem, 2007) - direção José Padilha.



Figura 2: Cartaz de Divulgação do evento Rio Parada Funk. Fonte: <http://www.facebook.com/rioparadafunk>

No cartaz, além do convite para a população do Rio de Janeiro imaginar um dia com 50 DJ's, 40 MC's e 10 Equipes de Som, destacamos os elementos escolhidos pela Apafunk para ressaltar a celebração do Movimento Funk, em um dia de “**paz**, baile, **arte**, funk, dança, movimento, passinho, **consciência**, **educação**, **liberdade**, consciência (termo repetido no cartaz) e **cidadania**” (grifos nossos). Nestes termos, encontramos marcas que organizam uma narrativa do funk em oposição aos conceitos de violência, de vulgaridade, de insegurança e marginalidade. O texto do cartaz quer, sim, reforçar o caráter de inúmeras possibilidades positivas contidas dentro do movimento funk, afastando a sua produção cultural de lógicas que o enquadram em uma modelagem identitária previamente negativa. Em entrevista ao

projeto Produção Cultural no Brasil<sup>16</sup>, o presidente da Apafunk afirma que, devido à proibição dos bailes nos anos 90 – através da negação de alvarás sob a alegação de que estes eventos promoviam a violência, “o funk foi acusado e condenado. O funk nunca foi julgado. Em um julgamento, a pessoa pode se defender. E nunca abriram espaço para nossa defesa” (MC LEONARDO, 2010, p.4).

Neste cenário, o Rio Parada Funk não é apenas um show de MC's e DJ's que irão apresentar-se no centro da cidade. O Rio Parada Funk é, antes disso, entendido por seus produtores como um importante meio de comunicação da multiplicidade contida na identidade da favela. Para Deleuze:

A luta por uma subjetividade moderna passa por uma resistência às duas formas atuais de sujeição, uma que consiste em nos individualizar de acordo com as exigências do poder, outra que consiste em ligar cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida, bem determinada de uma vez por todas. A luta pela subjetividade se apresenta então como direito à variação, à metamorfose. (DELEUZE, 1992, p.113).



Figura 3: Imagem do público no evento Rio Parada Funk de 30/10/11. Fonte: <http://www.facebook.com/rioparadafunk>

---

<sup>16</sup> Produção Cultural no Brasil é um projeto multimídia para criação de uma plataforma de conversação sobre a produção cultural brasileira atual. No site <http://www.producaocultural.org.br/>, estão disponibilizadas 101 entrevistas com gestores, artistas e realizadores culturais de todas as regiões do Brasil. Acesso em: outubro de 2010.

Ao contrário de um discurso que homogeneiza o território da favela como um ambiente genérico de perigo e violência, na produção cultural de periferia, o funk é visto como “um importante veículo de comunicação nas favelas”<sup>17</sup>) justamente para marcar as diferenças entre aquilo que acreditam ser a essência do funk de raiz, a consciência social, e as características do funk mais comercial, como apelo sexual ou apologia ao crime nas letras pertencentes ao grupo dos funks chamados de “proibidão”.

De acordo com Lopes (2010), o “proibidão” é o estilo do funk que passou a ser produzido nos anos 90 e cujas músicas não podem ser divulgadas em CDs ou espaços públicos, por suas letras serem consideradas uma forma de apologia ao crime e ao criminoso, mais especificamente em relação ao tráfico de drogas. São letras que citam traficantes, nomes de armas etc. Na concepção da autora, durante os anos 2000, é outro tipo de “proibidão” que ganha fama no mundo do funk: o das letras que tem como assunto o sexo. Lopes (2010) analisa que a produção de funks que produzem uma identidade e visibilidade construídas por meio de significados pornográficos marca papéis de gênero e tende a contribuir para uma leitura da produção cultural do funk – e da periferia – como uma prática que corrompe menores ou incentiva o desrespeito às mulheres.

Os membros envolvidos com a Apafunk, por outro lado, posicionam-se contra o “proibidão” e o que chamam de “funk putaria”. Defendem a produção de um funk politizado, que expresse as condições de vivência na favela e comunique uma mensagem de conscientização para os sujeitos que ali moram. Ainda assim, MC Leonardo relativiza: “o ‘proibidão’ é reflexo do que aconteceu com o funk (...). O funk foi segregado. Cobrar do funk puritanismo é hipocrisia. Quem é puro? Por que cobrar que o funk seja politicamente correto? Qual é o ritmo no Brasil que tem responsabilidade social?”. (MC LEONARDO, 2010, p.6)

Tudo que a favela me ensinou,  
Tudo que lá dentro eu aprendi,  
Vou levar comigo aonde eu for,  
Vou na humildade procurando ser feliz  
Mesmo com tanta dificuldade  
Tantos preconceitos que eu já sofri

<sup>17</sup> Chamada em APAFUNK (*blog*). Disponível em: <http://apafunk.blogspot.com/>. Acesso em: setembro, outubro, novembro de 2011.

Só quero cantar a liberdade  
**Esse é o trabalho do MC**  
**Levar a voz das comunidades**  
**Aonde o nosso Funk atingir**  
 Pois o favelado de verdade  
 Vai ser favelado mesmo se sair dali.  
 (...)
   
 nosso papo é diferente  
**Sem apologia, crime, droga ou facção**  
 Pregamos a união das favelas  
**Sabemos a força que todas elas juntas têm**  
 Por isso que vou em todas elas  
 Vou com simpatia, sem discriminar ninguém.  
 (...)
   
 MC JUNIOR e MC LEONARDO, em “Pra sempre favela”.

Já na letra de “Pra sempre favela”, considerando que os discursos reiteram ou contrastam marcas históricas e sociais, os MCs Leonardo e Junior situam sua fala em uma favela responsável por “tudo que aprenderam”, por marcas que vão levar consigo “aonde for”. É uma favela com “um papo diferente”, “sem apologia, crime, droga ou facção”. Expressam, ainda, que “esse é o trabalho do MC – levar a voz das comunidades aonde o funk atingir”. Assim, desterritorializam a favela como campo de marginalidade para falar da “força que todas elas juntas têm”. Distanciam-se da sexualidade e do crime, para assumir a condição de porta-vozes: “é esse o trabalho do MC, levar a voz da comunidade, aonde o funk atingir”. É, portanto, através da sua arte que estabelecem o meio propício para comunicar um novo lugar para apreensão dos enunciados expressos pela favela.

A luta pela desterritorialização do retrato do funk e da favela é que pode representar a operacionalização de rupturas como sistemas de normalização e de categorização pelo viés do desvio, ressignificando territórios existenciais para os sujeitos envolvidos, mais livres das amarras dos jogos de poder que classificam identidades dentro de determinados parâmetros.

É na possibilidade de brigar com estes jogos de poder dados na sociedade, que reside o objetivo de existência da Apafunk. Conforme Foucault (1979, p. 89), “o poder não é uma instituição ou estrutura, não é uma certa potência que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada.” Ao cantar que o papel dos MCs (e do funk, por consequência) é “levar a voz das comunidades”, Junior e Leonardo capturam a necessidade de estabelecer meios que divulguem a realidade da favela, não apenas significando seus elementos positivos, mas retratando também os negativos –

porém, nesse caso, não sob o olhar da criminalização, mas da denúncia sobre as suas desigualdades (“mesmo com tanta dificuldade, tantos preconceitos que eu já sofri”) e da possibilidade de resistência (“pregamos a união das favelas, sabemos a força que todas elas juntas têm”).

Entendendo a arte produzida pelos movimento cultural da Apafunk como um dispositivo capaz dessa ressignificação da periferia, vemos que os textos (no sentido de ‘texto’ empregado por Lózman) comunicados por esse grupo expressam desterritorializações que investem contra um *status quo* comunicado. Para Rolnik (2006), em uma sociedade ditadora de pré-conceitos disseminadores de identidades estigmatizadas, essas desterritorializações não são tão simples e exigem, primeiramente, que os sujeitos consigam se desprender de referenciais anteriores e, muitas vezes, repetidos pelos meios de comunicação de massa que têm maior alcance e circulação. Para a autora, é preciso atentar para na busca por um modelo certo, não se cair na tentação da “própria captura”, retomando a estabilidade do território e, por conseguinte, ao enfraquecimento do poder de criação, num processo que a autora descreve como “veneno da captura” (ROLNIK, 1989).

Na entrevista concedida para esta pesquisa, MC Mano Teko recupera em diversos momentos a necessidade da produção do movimento da Apafunk em desvincular-se dos territórios criados para o funk e a favela por aquilo que podemos compreender como os maquinários “de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo” (GUATTARI e ROLNIK, 1999, p. 27).

A gente (sociedade) tem uma visão do funk que é o que a mídia apresenta. A gente (a Apafunk) chega lá com uma outra linguagem. A gente chega falando que funk não é só isso. Seja feio ou bonito, aí é questão de gosto. Só não pode falar que não é cultura. Hoje criticam o funk muito pela questão de sexo, pela questão do proibidão. E a gente também aprendeu muito com a questão desses debates. Eu, particularmente, não gosto de ouvir proibidão, eu não gosto de ouvir putaria. Mas hoje, através de todo esse debate, eu tenho maturidade pra falar que eu respeito. Com a putaria, eu ainda tenho uma certa resistência. Mas com o proibidão, hoje eu entendo melhor como é que se dá isso. É a informação que o cara tem. O Estado... são muitos anos de abandono... É uma relação muito complicada. (MC MANO TEKÓ, 2011: entrevista à pesquisadora).<sup>18</sup>

Sobre essa “visão do funk que a mídia apresenta”, ele também comenta:

---

<sup>18</sup> A partir desta fala, todas as citações de MC Mano Teko se referem a depoimento coletado em entrevista realizada em 31 de outubro de 2011.

A nossa relação com a mídia sempre foi a pior possível. É um processo de anos de criminalização absoluta. O samba também já passou por isso, hoje é o funk. A gente toma porrada de polícia e de mídia há mais de 20 anos. Chegou a hora de dar uma resposta. (MC MANO TEKO, 2011: entrevista à pesquisadora).



Figura 4: “A nossa relação com mídia sempre foi a pior possível”.

Fonte: figura ilustrativa com manchetes retiradas de diferentes veículos e anos de publicação diferentes.

A observação das manchetes acima permite compreender a afirmação de Mano Teko quando este diz que o funk “toma porrada de polícia e de mídia há mais de 20 anos”. Pesquisas de notícias e reportagens sobre o mundo funk dão a ver um grande número de matérias com destaques semelhantes, onde é chamada a atenção para aspectos ligados à sexualidade incentivada pelos bailes funk (como nas manchetes “Engravidai do trezinho”, “Funkeira-objeto”) ou associados a uma suposta onipresente violência dos bailes (“Funkeiro provoca a polícia...”, “Baile funk termina em pancadaria”, etc). Este retrato centralizado na sensualidade, confusões indesejadas (“Pancadão liberado só em volume moderado”) e brigas e violência colabora para a produção de fluxos informativos que constroem um imaginário social estereotipado a respeito destes grupos.

Assim, é aglutinando a produção cultural dos envolvidos com a Apafunk com o engajamento e articulação com outros movimentos sociais, que os líderes da Associação vão construindo novas possibilidades, reposicionando as relações que



retratam a identidade dos seus sujeitos a partir de um empoderamento dos produtores culturais do mundo funk. É dentro também das relações de poder, que Foucault (1979) nos lembra que é preciso enxergar as normas e os modos peculiares que as fazem funcionar, para conseguir visualizar os processos de ‘normalização’ e a necessidade de tornar essas relações visíveis.

Nessa perspectiva, as falas de MC Mano Teko refletem a constante disputa de sentidos enfrentada pela periferia na busca pela legitimação dos seus atos de fala. “Seja feio ou bonito, (...) só não pode falar que não é cultura” é o discurso de Mano Teko, também repetido por MC Leonardo em entrevistas para revistas e gravações de vídeos. “Só não pode falar que não é cultura” posiciona a Apafunk como uma potencial criadora de vetores na direção da produção de linhas de fuga de resistência micropolítica. Ao brigar por situar o funk, que acreditam ser o principal meio de enunciar a realidade da periferia e da favela, enquanto cultura, possibilitam uma ressingularização de territórios estabelecidos dentro do paradigma imposto da marginalidade, da conduta violenta e da relação com o tráfico de drogas. O papel do movimento cultural (e social) da Apafunk, é, portanto, também o de comprar uma batalha lingüística que, na verdade, é uma batalha ideológica e de relações de poder. Orientada por Foucault, Lopes (2010), aborda esta batalha:

Vale lembrar as primeiras palavras de Foucault em seu texto *A ordem do discurso* (1996). Segundo o filósofo (p.8), “em toda a sociedade a produção do discurso é simultaneamente controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por papel exorciza-lhes os perigos”. Portanto, não se tem o direito de dizer tudo, em qualquer situação e por qualquer pessoa. Isso porque a linguagem (Foucault diria, “o discurso”) mais do que refletir as lutas e os sistemas de dominação é sobretudo performativa, ou seja, é o local onde as batalhas são travadas e aquilo pelo que se luta. Assim, como uma forma de regular e controlar esse campo de batalha de lingüística, transforma-se esse “ato de fala” altamente localizado em uma prática ilícita, pois tal ato seria a “causa” dos males sociais. (LOPES, 2010, p. 127).

Nessa lógica, o funk pode ser compreendido exatamente como uma categoria de produção periférica cuja “regulação” social tende a localizá-lo como prática ilícita, criminosa, situando sua produção em “um processo de anos de criminalização absoluta”, conforme afirmado por Mano Teko. “A nossa relação com a mídia sempre foi a pior possível. (...) A gente toma porrada de polícia e da mídia há mais de 20 anos”. Esse processo de “porrada no funk” pode ser visto como vinculado a um

campo que se estabelece “tanto numa dimensão do verticalizante, molar, quanto num modo sutil, molecular” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, *apud* SILVA, 2006, p. 50). Por outras palavras, é tanto no modo verticalizante, na figura do Estado - através da polícia, quanto nas práticas cotidianas, nas informações selecionadas molecularmente para representar o funk e os seus produtores culturais, que se estabelecem sujeições que se imbricam na comunicação da identidade do movimento. É, assim, em múltiplos campos – mais ou menos sutis - que a criminalização do funk e das produções culturais de periferia são operadas. Como dito por MC Mano Teko, “são muitos anos de abandono”.

Dando seqüência à análise das expressões comunicadas pela Apafunk para seu exterior, vale considerar os discursos de MC Fiell (do Movimento Visão Favela Brasil) e MC Leonardo em uma roda de funk realizada no Morro Santa Marta, em Botafogo, em 26 de julho de 2009. Os discursos foram disponibilizados em vídeo pelos membros da Apafunk e se encontram disponíveis também no *Youtube*<sup>19</sup>. As rodas de funk são um dos meios de expressão mais fortes da Apafunk e constituem-se menos como show e mais como atos públicos em defesa da liberdade de expressão do funk e contra a criminalização do ritmo. Reúnem grande público e agregam profissionais do funk – MCs, DJs, donos de equipes de som, militantes sociais, membros de Diretórios Acadêmicos de Universidades do Rio de Janeiro, e muitos integrantes de movimentos que apóiam a Apafunk, como Visão da Favela Brasil, Direito Para Quem, Coletivo Luta Armada, Justiça Global, representantes do MST, entre outros. O Deputado Marcelo Freixo (PSOL), autor da lei que legitima o funk como manifestação cultural, também é freqüente.

No caso desta Roda de Funk específica, no Santa Marta, a diretoria da Apafunk relata que trata-se de um evento que, antes de sua realização, foi proibido duas vezes consecutivas pela Polícia Militar e que só aconteceu após muita negociação e o aviso, por parte da Apafunk à PM, de que a Associação entraria com mandado de segurança na Justiça para assegurar seu direito constitucional. Segundo os membros da Apafunk, esta roda aconteceu em frente à Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), com mais de uma dezena de policiais militares armados acompanhando o evento. Foram aproximadamente cinco horas de roda e, de acordo com o relatado, nenhum sinal de pornografia, apologia ao crime organizado,

---

<sup>19</sup> Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=g0N5rfSgg4M>. Acesso em: outubro de 2011.

confusões ou violência. O vídeo produzido amadoramente sobre o encontro inicia com uma tela preta e a legenda “A Apafunk é a visão da favela no Brasil. Vamos sempre lutar por nossos direitos”. Cenas do público dançando ao som de funk e, em seguida, MC Fiell, do Movimento Visão da Favela Brasil, aparece discursando para as pessoas presentes em frente às aparelhagens de som:

(...) Proibição do funk não é proibição do funk. É proibição do funk na favela, para os pobres. Porque na realidade o funk está acontecendo nas boates, nos clubes. Quem tem dinheiro pode curtir o funk (...) os jovens de classe média podem curtir o funk e os pobres são marginalizados, são proibidos, são tratados como marginais. Então, essa é a nossa luta: é tirar o funk da marginalidade. (...). A gente não pode aceitar essa ... o que vem se impondo aos pobres. Tudo que vem da pobreza é ameaça. A favela ameaça só por existir. (...). (MC FIELL, 2009, em discurso gravado em Roda de Funk no Santa Marta).

Em meio a mais algumas cenas de apresentação de DJs e MCs, há também o depoimento de MC Leonardo, presidente da Apafunk, neste caso gravado especialmente para o vídeo:

(...) Certeza de estar no caminho certo, certeza de que é preciso mobilização, é preciso politizar, desmarginalizar. (...) Pra isso, você precisa abrir diálogo. (...) Aqui a gente tem diretora de colégio, advogado pra caramba, tem recém formado, professora de universidade. O funk me levou pra luta e a luta tá levando muita gente pro funk. Funk é isso aí. Não vem me rotular. (MC LEONARDO, 2009, Roda de Funk no Santa Marta).

Para análise desse trabalho, importam muitos pontos em ambas as falas. Elas retratam o conceito que a Apafunk tem de si e do funk e que quer comunicar também para fora do seu meio. Essa comunicação já inicia-se na abertura do vídeo: “A Apafunk é a visão da favela no Brasil. Vamos sempre lutar por nossos direitos” funciona como uma marcação do papel de porta voz da comunidade das periferias do Rio de Janeiro exercida pela Apafunk. É identificando os modos como as relações de poder na sociedade rotulam os sujeitos que os MCs e articuladores do movimento funk alertam suas comunidades sobre estes engendramentos: “Tudo o que vem da pobreza é uma ameaça”. Como visto no primeiro capítulo, para Silva (2006), essa questão do risco iminente, da formação identitária de classes perigosas, está fortemente ligada a estratégias de “confinamento”, que se expressam no preconceito prévio, na intolerância e na rejeição de uma cultura

“vulgar, popular, de negros, de marginais” (SILVA, 2006, p. 52). Para o autor, há uma “máquina que produz a periferia como problema social, como alvo de policiamento” (Idem, p.52). Na sua concepção, é dessa forma que se constitui uma sociedade disciplinar, conforme conceitua Foucault (2005), uma sociedade onde a vigilância está internalizada, e que tanto vigia, quanto antecipa o perigo – “A favela ameaça só por existir”.

Contra essa antecipação carregada de estigmas, é que levantam a voz os MCs na Roda de Funk do Santa Marta: “Então, essa é a nossa luta: é tirar o funk da marginalidade”, diz MC Fiell. E prossegue: “A gente não pode aceitar (...) o que vem se impondo aos pobres”; “Não vem me rotular”. As considerações de Goffman (1988) nos auxiliam a analisar os discursos pronunciados por membros do movimento da Apafunk a partir do lugar de fala daqueles que sofrem a realidade da forte estigmatização social. Segundo Goffman (1988), o estigma estabelece relações de representações circunstanciais de características e marcas que sinalizam “desvios” ou diferenças de identidades. Na visão do autor, quanto mais visível for a marca, mais difícil o processo de reverter a imagem previamente formada pelo padrão social, uma vez que a identidade social estigmatizada é privada de atributos e qualidades singulares dos sujeitos.

Contra isso, estão os MCs e o funk comunicando para a sociedade um convite a opor-se a esta estereotipização baseada em pré-concepções e expectativas normativas. No enunciado de MC Leonardo: “(...) é preciso mobilização. É preciso politizar, desmarginalizar”. De onde apreendemos: é preciso brigar com os estereótipos. E, para tanto, ele anuncia: “é preciso abrir o diálogo”. Para Bakhtin,

o diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra diálogo num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mais toda comunicação verbal de qualquer tipo que seja. (BAKHTIN, 1981, p. 123).

Pois é justamente para abrir o diálogo, indo além da comunicação face a face, que as Rodas de Funk promovidas pela Associação de Profissionais e Amigos do Funk se estruturam de forma a ir além das manifestações e discursos de seus líderes e das apresentações de funk. As rodas de funk, realizadas sem periodicidade e local definidos, se caracterizam pela presença de muitos funkeiros e *rappers* de

diversas favelas, mas vai além disso. Além de se caracterizar pela apresentação de músicas identificadas como “funk de raiz”, pelo seu caráter de denúncia das letras e ausência de pornografia ou apologia ao crime, estas rodas contam ainda com ações de grafiteiros, exposições de fotos de bailes em telões, apresentações de grupos teatrais, exposições ligadas à periferia. São diversas formas encontradas para expressar a identidade do mundo funk e da favela.

A abertura para diversas expressões artísticas complementares à produção musical é freqüente nas atividades da Apafunk. Um dos exemplos é o espaço dedicado em suas “Paradas Funk” e Rodas de Funk para o Projeto Morrinho:



Figura 5: Exposição Projeto Morrinho no Rio Parada Funk de 30/10/11. Fonte: <http://www.facebook.com/rioparadafunk>



Figura 6: Detalhe Cartaz Projeto Morrinho. Fonte: <http://www.facebook.com/rioparadafunk>

O Projeto Morrinho é uma iniciativa social e cultural sediada na favela Pereira da Silva, zona sul do Rio de Janeiro. Realizando exposições de maquetes de 350 metros quadrados que revivem a realidade da formação das favelas no Rio de Janeiro, já receberam reconhecimento internacional, participando de diversas mostras, salões artísticos, festivais e mais de uma Bienal cultural. Seus projetos já foram expostos em países como Inglaterra, Noruega, Áustria, Alemanha, Estados Unidos, entre outros<sup>20</sup>. Além das exposições da sua intervenção feita de tijolos e materiais reciclados, possuem projetos como a TV Morrinho, Turismo no Morrinho, Morrinho Exposição e Morrinho Social, sempre com o objetivo de “trazer uma mudança positiva para comunidade local e desafiar a percepção popular das favelas brasileiras a crer que as favelas não são apenas dominadas pelo tráfico de drogas e violência”<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Relação de participações do Projeto Morrinho em eventos nacionais e internacionais disponível em: [http://morrinho.com/Morrinho/Projeto\\_Morrinho\\_Eventos\\_Passados.html](http://morrinho.com/Morrinho/Projeto_Morrinho_Eventos_Passados.html). Acesso em: outubro de 2011.

<sup>21</sup> Conforme descrição da meta do projeto, na seção “Um pouco sobre nós” do site [http://morrinho.com/Morrinho/Projeto\\_Morrinho\\_Uma\\_Pequena\\_Revolucao.html](http://morrinho.com/Morrinho/Projeto_Morrinho_Uma_Pequena_Revolucao.html). Acesso em: outubro de 2011.

A partir do conceito de texto de Lózman, conseguimos localizar iniciativas como a do Projeto Morrinho, realizadas dentro da estrutura da Apafunk, como um dos meios da Associação expressar seus códigos culturais de maneira a descrever o espaço da periferia. Segundo considera Lózman, “tomar consciência de si mesmo no sentido semiótico-cultural significa tomar consciência da própria especificidade, da própria contraposição a outras esferas” (LÓZMAN, 1996, p. 28)<sup>22</sup>. Ao retratar as formas, cores e especificidades das favelas através de suas instalações, práticas como a do Projeto Morrinhos revelam esta tomada de consciência dos sujeitos destas comunidades enquanto atores que passam a compreender a si mesmos na dimensão do seu potencial artístico e da possibilidade de comunicar este potencial para fora do seu círculo. As cores das intervenções urbanas do Projeto Morrinho são sempre vibrantes e muitas, formando uma intervenção arquitetônica cuja unidade semiótica está justamente na representação da multiplicidade do espaço periférico. Ao produzir uma construção onde cada réplica de casas da favela possui uma cor, um tamanho, um formato, essa não homogeneidade é exatamente o que se deseja expressar: a riqueza e dinamicidade das comunidades que representam.

Além das manifestações artísticas ligadas a movimentos responsáveis por intervenções semelhantes a do Projeto Morrinho ou a grupos de teatros de comunidades do subúrbio carioca, por exemplo, também as oficinas realizadas pela Apafunk são um dos instrumentos citados por MC Mano Teko (2011) como “utilizado pela Associação para conscientizar a comunidade sobre o papel do funk e para proporcionar mais um meio de expressão para a favela”. Sobre as oficinas, Mano Teko completa:

A gente anda a passo de formiguinhas, mas a Apafunk não quer ser uma agência de MCs (...). Funk é mobilização. A gente quer falar com a comunidade, a gente quer falar com aluno, quer falar com o professor. (...) A gente não faz mais oficina porque não tem estrutura e dinheiro pra fazer. Demanda, tem. E tem professor entendendo que pode usar o funk. Tem professor que criminaliza, que acha vulgar. Que acha que o funk tem a ver com macumba, por causa do tamborzão... o que nem é papel do professor fazer distinção de religião... Mas pô, por que não usar o funk na escola? Porque não usar essa parada a favor? Aí o professor vê que a nossa oficina sempre lota. Tem oficina de funk, de capoeira, de esporte, de instrumento. E a do funk é a que lota. Aí a gente tem juntado o funk com outras artes, com outras paradas. (...) A gente pode usar o funk pra se defender, a gente quer se aproximar do professor. Tem professor que hoje já faz paródia, que ensina a matéria com o funk. (...) E tem a reflexão. Quando eu peço pra alguém cantar, sempre pode ter o moleque que canta um proibidão. Aí eu deixo cantar e depois pergunto “Aí, tu concorda com essa parada aí?”

<sup>22</sup> Disponível em <http://www.usp.br/semiosphera/semiosfera.html>. Acesso em: outubro de 2011.

Concorda com essa violência aí? Por que tu propaga essa idéias? Não concorda, então não propaga”. (...) A gente usa as oficinas pra discutir, pra fazer o debate. A letra fala de prisão? Então a gente fala da relação da sociedade com a prisão. A gente quer usar o funk pra ver o moleque avançar. (MC MANO TEKO, 2010: entrevista à pesquisadora).

Percebemos na fala de Teko, que, nas oficinas, se materializam mais um veículo utilizado pelo movimento da Apafunk para divulgação e expressão dos seus objetivos de descriminalização da cultura da favela e do funk. Considerando que as oficinas são realizadas baseadas na promoção de discussões e debates a partir das letras dos artistas funkeiros, do exercício de criação de músicas e da abertura de diálogo com os professores para a possibilidade de entendimento do funk como instrumento de conscientização, a sua relação se dá no campo de um espaço de tensão entre interações da linguagem de dentro e de fora da favela – da comunidade e da escola. “A gente quer falar com o professor (...), a gente quer se aproximar do professor”. A Apafunk, quer, portanto, estreitar a fronteira entre a cultura da escola e a cultura das comunidades que representa. Esse objetivo é explícito nas falas do MC: “Funk é mobilização. A gente quer falar com a comunidade. (...) Por que não usar o funk na escola? Por que não usar essa parada a favor?”. São falas que posicionam o trabalho das oficinas como uma forma de levar a linguagem da periferia para ambientes adversos às suas discursividades – inclusive por motivos que fogem à realidade da sua produção cultural (“tem professor (...) que acha que o funk tem a ver com macumba, por causa do tamborzão”). Além disso, mais uma vez, vemos a preocupação do grupo e de seus líderes em comunicar uma mensagem com forte cunho social. “A gente usa as oficinas pra discutir, pra fazer o debate. (...) **A gente quer fazer o moleque avançar**”. Nesse aspecto, as oficinas de funk constituem-se como meio de propagação da não estereotipização da massa funkeira: “Funk é mobilização”. É levando essa consciência, primeiro para os professores a respeito da possibilidade de uso do funk como instrumento de ensino, e, depois para “o moleque”, para os jovens, que se pode discutir aspectos da sociedade como violência, prisão, sobre quais idéias essa geração de “moleques” quer propagar.

Considerar, inspirados pela concepção semiótica de Lótman, o cruzamento de diversas linguagens – como a das artes visuais e das próprias oficinas - como textos comunicantes dos movimentos culturais periféricos é importante também uma vez



que, estes grupos, em sua maioria, não recorrem a anúncios, publicidade e pouco espaço recebem em veículos da mídia tradicional. Para capturar o que comunicam, é fundamental submergir e conhecer os mecanismos de sua produção comunicativa. Na Apafunk, evidentemente e como já comentado, um desses meios, além dos diversos analisados, são suas letras musicais:

**Eu só imploro a igualdade pra viver, doutor**  
**No meu Brasil (que o negro construiu)**  
 Eu só imploro a igualdade pra viver, doutor  
 No meu Brasil  
**A injustiça vem do asfalto pra favela**  
**Há discriminação à vera**  
 Chegam em cartão postal  
**Em outdoor a burguesia nos revela**  
**Que o pobre da favela tem instinto marginal**  
**E o meu povo quando desce pro trabalho**  
 Pede a Deus que o proteja  
 Dessa gente ilegal, doutor  
**Que nos maltrata e que finge não saber**  
**Que a guerra na favela é um problema social**  
 MC DOLORES, em “Rap da Igualdade”



Figura 7: “Eu amo baile funk”. Rio Parada Funk de 30/10/11. Fonte: <http://apafunk.blogspot.com/2011/10/rio-parada-funk-fotos.html>

Na letra de MC Dolores, diversos elementos dão a entender o caráter de engajamento social presente nos textos comunicados pela Apafunk. “Eu só imploro igualdade pra viver, doutor” expõe a condição cotidiana daqueles que o funk canta: os moradores da favela. Na figura do “doutor” está a sociedade que lhes nega essa possibilidade, a “burguesia” que revela “que o pobre da favela tem instinto marginal”. Neste trecho, também a mídia corporativa e as grandes instituições se fazem presentes na figura do “*outdoor*”, cantado pelo MC. Em resposta, o artista apresenta que o mesmo pobre da favela é o seu “povo que desce pro trabalho”. Aqui, um lembrete que aqueles que são maltratados e tratados como criminosos são, em sua maioria, trabalhadores, gente que “pede a Deus” para ser protegida de uma gente que “finge não saber que a guerra na favela é um problema social”. Nestes últimos versos, apreendemos também um chamado contra a negligência e a ignorância em relação às operações que se estabelecem nos seios da periferia e da favela. Sobre este retrato equivocado, Lopes (2010) destaca que essa relação da sociedade com o funk é histórica e parece evidenciar:

um processo mais amplo de mercantilização ou de criminalização da cultura popular negra. Como mostram alguns estudiosos das manifestações contemporâneas da diáspora africana, essas práticas culturais são vítimas ora de um processo de expropriação, ora de criminalização. Por um lado, essas manifestações são vulneráveis e estão sempre sujeitas a uma intensa mercantilização, na qual “os estereótipos e as fórmulas processam sem compaixão o material e as experiências que ela produz” (Hall, 2003, p.341). Por outro lado, tais culturas são sempre vistas com muita desconfiança pelas elites nacionais, que geralmente colocam-na num esquema classificatório que as associam com tudo aquilo que é considerado de baixa qualidade, esteticamente pobre e politicamente alienável. (LOPES, 2010, p. 45).

Com esta mesma impressão do funk como forma de cultura marginalizada e retratada como de baixa qualidade, Mano Teko questiona os subtextos contidos neste tratamento diferenciado, em entrevista à pesquisadora:

Hoje o funk é o veículo de comunicação da favela. A gente tá tentando conscientizar a molecada sobre essa a comunicação. Eles tão falando o que eles tão vendo. A molecada que canta putaria hoje na favela é a que cresceu ouvindo É o Tchan, no Faustão. E por que o É o Tchan é bonitinho? Tem loirinha dançando, é bonitinho. Quando é o funk, é feio. É uma outra relação. Será que é só o funk que apresenta essa linguagem (pornográfica)? Não é possível, meu deus. O funk é preto, pobre e favelado. E tudo que é preto é criminalizado. Profissional do funk não tem que falar de cabeça baixa. Só porque é favelado, é errado? (...) Como esse lance com a

favela é orquestrado? Ou é naturalizado? A gente não tem noção ou tem noção? (MC MANO TEKO, 2011, entrevista à pesquisadora).

Essa fala é ilustrativa, de modo geral, dos processos de marginalização e de formação de lógicas que produzem uma classificação identitária desviante a respeito de certos grupos, comentados a partir do referencial teórico apresentado nos capítulos 2 e 3. Quando a sociedade impõe marcas que estigmatizam determinados grupos (GOFFMAN, 1988), seus atributos e qualidades são anulados para dar espaço a conceitos prévios: “Tudo que é preto é criminalizado. (...) Só porque é favelado, é errado?”. A noção de antecipação ao risco social, de associação imediata das ambiências onde se formam ao funk ao “preto, pobre e favelado”, e, no subtexto, violento e perigoso, é o grande paradigma de identidades não normalizadas – e, por isso, feias ou impróprias – com o qual os movimentos de cultura periférica, representados aqui pela relações estabelecidas na e pela Apafunk, vêm brigando em sua comunicação exterior cotidiana.

#### **4.3 Tá tudo errado: a criação de uma lei para poder comunicar**

“Um galo sozinho não tece uma manhã:  
 ele precisará sempre de outros galos.  
 De um que apanhe esse grito  
 e o lance a outro; de um outro galo  
 que apanhe o grito de um galo antes  
 e o lance a outro; e de outros galos  
 que com muitos outros galos se cruzem  
 os fios de sol de seus gritos de galo,  
 para que a manhã, desde uma teia tênue,  
 se vá tecendo, entre todos os galos”.

(João Cabral de Melo Neto, em ‘Tecendo a manhã’).

Após um reconhecimento e visualização dos territórios comunicados pelas práticas da produção cultural periférica da Apafunk, destacamos um ato da Associação que pode ser entendido, hoje, como o mecanismo encontrado pelo grupo para expressar sua principal mensagem: a de que o funk é, sim, um veículo de comunicação e cultura. Nesse processo, de busca por espaço e voz para sua produção cultural, uma movimentação da Apafunk recebe destaque em seu histórico, seus materiais e no discurso de todos os envolvidos com a Associação: a

aprovação da Lei 5.544/09, responsável pelo reconhecimento público do funk como cultura do Estado do Rio de Janeiro.

O contexto da criação desta lei é relevante para a compreensão das formas encontradas pelo movimento funkeiro e originado nas periferias do Rio de Janeiro para expressar marcas que querem formar um entendimento da sua identidade, desvinculado dos conceitos desviantes de marginalidade e voltados à identificação cultural. Conforme Deleuze e Guattari (1996), os processos de subjetivação coletiva tratam da interseção de discursividades pessoais e grupais que podem ou não determinar singularizações, o que, para os autores, é o que pode resultar em alterações nos sistemas de reconhecimento – no nosso caso, reconhecimento da lógica identitária a respeito dos grupos periféricos. Assim, dentro da concepção de conceitos já territorializados, organizados e estratificados a respeito da ‘vulgaridade’ e da relação criminosa ligada ao funk, foi buscado comunicar à sociedade por meios legais que o funk é uma questão de cultura e não de polícia. Para tanto, a Apafunk encontrou seu meio de operar aquilo que, numa estrutura rizomática, seriam as linhas de fuga responsáveis pela desterritorialização do cenário do qual o grupo pretendia fugir. Para Deleuze e Guattari, 1995, p. 18:

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 18).

Na dimensão cotidiana, dos acontecimentos diários e palpáveis, movimentos de cultura periférica vêm capilarizando estruturas baseadas em linhas de fuga. Cientes que a constituição das subjetividades se desenvolve influenciada pelas lutas de poder em jogo na sociedade, estes grupos produzem expressões comunicativas que nos apontam para geração de mecanismos que colocam em circulação os seus saberes e questionam as formas como o poder social é exercido. Seja através dos micropoderes de Foucault, ou das micropolíticas de Deleuze e Guattari, trata-se de uma produção discursiva que se gera como ato de resistência. Contestando os “modos de encodificação estabelecidos” (GUATTARI, 1996, p.17), vamos percebendo uma “revolução molecular” sendo comunicada aqui.

Nessa ótica, aprovação da “lei do funk” marca exatamente um momento de ruptura comunicativa da Associação com os profissionais envolvidos com esta forma de produção cultural, com as instituições públicas e com a sociedade. No ano de 2008, os fundadores da Apafunk passaram a se organizar juntamente com outros setores da sociedade para iniciar um processo de consolidação da arte e cultura do funk como um movimento cuja identidade seria relacionado ao funk de raiz, à consciência social e à luta política. Enfrentando diversas dificuldades para manter o funk como negócio, devido ao preconceito e proibições, iniciaram “uma movimentação pela mudança da identidade funkeira” (MC MANO TEKÓ, 2011). Durante a entrevista concedida para este trabalho, Mano Teko afirma que a criação da lei do funk consiste em uma resposta à sociedade e à criminalização pública, realizada historicamente e representada em seu auge por uma lei criada pelo deputado Álvaro Lins (ex-chefe de polícia, ex deputado do Rio de Janeiro pelo PMDB), em 2007, para dificultar a realização de bailes funk na cidade. A lei foi revogada a partir de uma mobilização da Apafunk, juntamente com o deputado Marcelo Freixo (Psol), artistas e outros movimentos sociais cariocas.

A parada (da mobilização pela lei para aprovação do funk como legítima manifestação cultural) começou com a aprovação de uma lei do Álvaro Lins. É, assim, uma lei ridícula. Na época, só um (deputado) foi contra, que foi o Marcelo (Freixo - Psol). A lei foi criada para festas funk e festas *have*. Uma lei para dois segmentos tão distintos, já causa dúvida. A festa *have*, por exemplo... nela, o estacionamento custa R\$ 30,00, R\$ 50,00. A entrada, até R\$ 200,00. Um baile (funk), na baixada fluminense, para homens você tem a entrada à R\$ 3,00. As damas, não pagam até meia-noite. Se você for lá, você vai ver três caixinhas de som, mas os caras dão o jeito deles. O funk é barato e, por isso, é popular. (...) Se enquadrar nessa lei, pro funk, não era mole. Chegamos a chamar o pessoal de festa *have* pra entrar nesse debate: ó, a gente vai lutar contra isso aí, ‘vamo’ embora? E eles disseram não. Mas por quê? “Porque a gente banca isso daí”. O que a lei tá pedindo? Uma porrada de coisa. Por exemplo, um par de banheiros químicos a cada 50 funkeiros. Mas por quê? Um funkeiro mija mais, faz mais xixi que um pagodeiro, um forrozeiro? Essa lei criava mais regras só pro baile funk e pra festa tipo *have*. Mas pra *have*... se precisa 50 banheiros? Toma. Mais estacionamento? Toma. Mais segurança? Toma. Pra eles era mole. Eles tinham pra bancar. Mas, pro baile funk, por ser mais barato e mais popular, não tinha como. Não tinha como se bancar dessa forma. Então prejudicava. O baile funk precisaria pagar proprina pra poder acontecer. O que depois ficamos sabendo que era o que o (Deputado Álvaro) Lins queria<sup>23</sup>. Então,

<sup>23</sup> Durante certo momento na entrevista, Mano Teko comenta saber que Álvaro Lins teria envolvimento com um esquema de recebimento de propinas relacionado à cobrança de policiais para permissão de bailes funk que não atenderiam à sua própria lei. Por entender-se que tal ponto não era fundamental para o trabalho, não buscou-se provas ou outras fontes que validassem esta informação. Porém, vale registrar que este mesmo deputado foi preso pela Polícia Federal em maio de 2008, sob

pra que criar uma lei do funk? Precisa de lei no papel pra dizer que é cultura? Não. Mas era pra dar uma resposta, realmente. E foi depois dessa revogação da lei (do Álvaro Lins) e criação da nossa (lei) que a gente conseguiu uma outra relação com o Estado. Hoje, a gente consegue falar. A gente ainda é recebido pela Secretaria de Segurança Pública, mas não somente por eles. A gente tem que dialogar com eles, sim. Mas, em primeiro momento, é com a Secretaria de Cultura. Até chegar ao momento em que a gente já não tem mais que falar com a Secretaria de Segurança Pública. **A gente não quer falar com polícia. O papel do agente cultural é falar com cultura, não com policial.** A gente tem que pensar nisso. E essa nossa lei foi aprovada com unanimidade. Conseguimos encher a ALERJ (Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro), fazer roda de funk do lado de fora, lotar lá dentro, cantar lá dentro, levar nosso pessoal. (MC MANO TEKO, 2011, entrevista à pesquisadora).

Além da apresentação do tratamento diferenciado enfrentado pelos profissionais do funk, central na fala de Mano Teko é perceber a preocupação da Apafunk em caracterizar a sua produção cultural dentro dos parâmetros da cultura e não da questão policial. No entendimento da Associação, a forma de ir contra a repressão sofrida pelo funk, seria oferecendo uma resposta também de caráter irrevogável. Foi o meio encontrado para mudar a relação com o Estado: “hoje a gente consegue falar. A gente ainda é recebido pela Secretaria de Segurança Pública, mas não somente por eles”. Esse discurso é freqüente em materiais produzidos pela Apafunk, entrevistas cedidas pelos seus líderes, em seus canais de comunicação, como *blog*, perfil no *facebook*, *site*. Para a comunidade funkeira, a Apafunk conseguiu transmitir de forma concreta que o seu papel está associado à Secretaria de Cultura. “A gente não quer falar com polícia. O papel do agente cultural é falar com cultura, não com policial”. Aqui também vemos, expresso neste comentário de Mano Teko, uma auto definição clara sob a forma como os produtores da cena do funk carioca projetam a sua identidade: os profissionais do funk são, também, agentes culturais. O funk e os seus agentes têm a consciência de que devem comunicar para a promoção da produção artística no Brasil, para estimular as potencialidades criativas e expressivas de sua comunidade, e não para a Secretaria de Segurança Pública ou policiais. MC Leonardo, o presidente da Apafunk, reitera este posicionamento de convicção na identidade cultural do funk e adiciona ainda a importância do seu papel comunicativo:

---

acusação de lavagem de dinheiro e de ser um dos chefes de uma organização criminoso atuante na alta cúpula da Polícia Civil. Solto na ocasião por possuir imunidade parlamentar, em 2010, Lins acabaria vindo, por 36 votos a 24, a ter o mandato como deputado cassado na ALERJ.

O funk colocou as favelas dentro do mapa do Rio de Janeiro. Você não vai defender o funk só como cultural, **tem que defender o funk como veículo de comunicação, um meio de informação, como troca de experiência.** A função é justamente essa. É dizer para a população do Brasil o que está acontecendo dentro das favelas. A gente tem esse poder na mão. Não é querer ser o dono da verdade, é simplesmente trazer assuntos para serem discutidos, principalmente o câncer chamado narcotráfico. É pouco debatido, pouco divulgado, tratado somente como polícia. A gente só quer discutir, ouvir o clamor dos favelados, o que eles acham. Não é dar voz, todo mundo já tem voz. Dê ouvido ao funk, que voz a gente tem. (MC LEONARDO, 2010, p. 12 – grifo nosso).

Assim, é com esse intuito – fazer o “clamor dos favelados” ser ouvido pela sociedade, ser debatido, divulgado – que o funk se posiciona como instrumento de informação, troca de experiências e formação cultural. “É pra dizer para a população do Brasil o que está acontecendo dentro das favelas”. Para MC Leonardo, a Apafunk e os profissionais da área “têm esse poder na mão”. Ao assumir o compromisso de retratar o que acontece dentro das favelas, a produção cultural do movimento funkeiro se estabelece como possibilidade de linha de fuga, de desterritorialização para comunicação de suas multiplicidades.

Nessa busca, a Apafunk articulou, em 2009, um movimento para regularizar o funk como verdadeira e legítima manifestação cultural do estado carioca. Envolvendo setores políticos, movimentos sociais, pesquisadores, antropólogos e a classe artística, os membros da Associação levaram a comunidade do subúrbio do Rio de Janeiro para a sua Assembléia Legislativa e convocaram a sociedade a envolver-se com a causa.



Figura 8: Divulgação Audiência Pública do Funk na ALERJ. Fonte: arquivo Apafunk.

Na figura 8, vemos um exemplo dos cartazes da divulgação comunicada pela Apafunk para anunciar a realização do grande dia da audiência pública na ALERJ a respeito da descriminalização do funk. Na imagem, com maior destaque, a chamada “FUNK É CULTURA”, sendo dita por um homem negro, com cabelos crespos e a boca ilustrada exageradamente aberta. Trata-se de um retrato que corresponde à maioria da classe funkeira – negra – e que a representa com grande poder de voz. Logo abaixo, a mensagem, direta e objetiva daquilo que expresso e identificado como a luta da Apafunk: “Chega de preconceito e criminalização”.



Figura 9: Movimentação externa. Audiência Pública do Funk na ALERJ.  
Fonte: <http://apafunk.blogspot.com/2009/09/funk-e-cultura-fotos.html>



Figura 10: Assembléia lotada. Audiência Pública do Funk na ALERJ. Fonte:  
<http://apafunk.blogspot.com/2009/09/funk-e-cultura-fotos.html>



No dia da audiência, conforme relatado por Mano Teko, a comunidade envolvida com a Apafunk compareceu em peso. Uma roda de funk foi realizada na área externa da ALERJ, a sociedade lotou a Assembléia, faixas e cartazes foram expostos. MC Leonardo e MC Junior cantaram para os deputados presentes, assim como Fernanda Abreu e outros MCs presentes. Conforme registros nos canais da Associação, uma das letras cantadas foi a do funk “Tá tudo errado”, de MC Leonardo e MC Junior:

Comunidade que vive à vontade  
**Com mais liberdade, tem mais pra colher**  
 Pois alguns **caminhos pra felicidade**  
**São paz, cultura e lazer**  
 Comunidade que vive acuada  
**Tomando porrada de todos os lados**  
**Fica mais longe da tal esperança**  
 ‘Os menor’ vão crescendo tudo revoltado  
 Não se combate crime organizado  
 Mandando blindado  
 pra beco e viela  
 Pois só vai gerar mais ira  
 Naqueles que moram dentro da favela  
**Sou favelado e exijo respeito**  
 São só meus direitos que eu peço aqui  
 Pé na porta sem mandado  
 Tem que ser condenado  
 Não pode existir  
**Está tudo errado**  
 É até difícil explicar  
 Mas do jeito que a coisa está indo  
 Já passou da hora do bicho pegar  
**Está tudo errado**  
 Difícil entender também  
 Tem gente plantando o mal  
 Querendo colher o bem  
 (...)  
**do jeito que estão nos tratando**  
**Só estão ajudando esse mal se alastrar**  
 Morre polícia, morre vagabundo  
 E no mesmo segundo  
 Outro vem ocupar  
 O lugar daquele que um dia se foi  
 Pior que depois geral deixa pra lá  
**Agora amigo, o papo é contigo**  
**Só um aviso pra finalizar**  
**O futuro da favela depende do fruto que tu for**  
 plantar  
 (...)

Considerando que, na esfera da análise do discurso, as concepções de poder e dos locais de fala devem ser observadas, pois o “lugar enunciativo que define o sujeito da enunciação ou enunciador inclui tanto a imagem que o emissor faz de si mesmo, quanto a imagem que faz do mundo ou universo de discurso em jogo”

(PINTO,1999, p. 31), convém reforçar que o funk acima foi cantando dentro de uma assembléia legislativa, diante de autoridades políticas. Nesta contraposição entre os “políticos” e o “povo”, o funk foi utilizado como veículo de expressão das inquietações deste grupo. Os representantes do movimento funk estavam dentro de uma casa legislativa para dar a ver justamente que “caminhos para felicidade são paz, cultura e lazer”.

Através da sua expressão artística, os MCs Leonardo e Junior se apropriaram do espaço legislativo e formal da Assembléia para dar voz às situações de repressão vivenciadas no espaço da favela: “porrada de todos os lados”, “combate ao crime organizado com blindado”, “pé na porta sem mandado”. Conforme Foucault, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2005, p. 10). Assim, a letra de “Tá tudo errado” vai sinalizando aos parlamentares estes erros que encobrem as multiplicidades e possibilidades contidas na favela. “Do jeito que estão nos tratando, só estão ajudando o mal a se alastrar”, alertam. Em diversos momentos, percebe-se uma oposição da favela, na concepção destes MCs à associação exclusiva com a questão policial. O que o funk quer mostrar é que “agora, amigo, o papo é contigo: só um aviso pra finalizar, o futuro da favela depende do que tu for plantar”. É por isso que o funk comunica para cultura e para a cultura quer comunicar. Ao brigar contra a criminalização, brigam contra “anos de porrada” e culpabilização:

As favelas sempre foram vistas como um problema no Rio de Janeiro, quando na verdade ela foi a solução encontrada por quem construiu a cidade e não tinha espaço dentro dela para morar. A solução habitacional, urbanística, encontrada pelo favelado, foi o morro. Ali dentro não tem dinheiro do Banco do Brasil, do BNDES, da Caixa Econômica. No começo dos anos 80, houve alguma melhoria, mas tudo ainda é muito precário. Torço para que esse projeto do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) no Rio de Janeiro dê certo. Mas continuo acreditando que o verdadeiro PAC é quando a gente puder presenciar a existência da Universidade Federal da Rocinha, a Universidade Federal da Maré, a Universidade Federal do Complexo do Alemão. Trazer para dentro da favela os aparelhos da educação. O funk é da maneira que é porque ele foi acessível. Há muita coisa que precisa se aproximar das favelas. O funk pode ajudar nisso assim que conseguir se comunicar de uma maneira mais plural na questão da linguagem, esquecendo o mercado, esquecendo o monopólio. (MC LEONARDO, 2010, p.11).

Buscando essa possibilidade de “se comunicar de uma maneira mais plural” é que o movimento da Apafunk, representativo das periferias brasileiras, expressa seu compromisso com a reversão de pré-conceitos que ignoram toda uma historicidade na formação da lógica identitária que negligencia o histórico de descaso político e social que fazem que ambientes de subúrbio se deparem com a mesma realidade afirmada por Leonardo quando este diz que “as favelas sempre foram vistas como um problema do Rio de Janeiro”. Assim, da mesma forma que “o verdadeiro PAC (...) é trazer para dentro favela os aparelhos da educação”, o verdadeiro mecanismo encontrado para eliminar o estigma do desvio que atravessa o funk foi a sua afirmação enquanto prática cultural legítima e [legalmente] legitimada.



Figura 11: Funk é Cultura. Audiência Pública do Funk na ALERJ.  
 Fonte: <http://apafunk.blogspot.com/2009/09/funk-e-cultura-fotos.html>

Analisando o processo de aprovação da Lei de regularização do funk e os discursos comunicados a respeito, podemos avançar na interpretação de elementos que caracterizam busca da expressão de uma nova identidade para a comunidade da Apafunk. Ao procurar retirar o funk do território policial para transportá-lo a uma ressingularização coletiva para uma territorialidade referente ao âmbito cultural, vemos a linguagem deste movimento agindo dentro do sentido deleuziano de saber e pensar, onde “pensar é, primeiramente, ver e falar, mas com a condição de que o

olho não permaneça nas coisas e se eleve até as ‘visibilidades’ e de que a linguagem não fique nas palavras ou frases e se eleve até os enunciados” (DELEUZE, 1995, p. 119). É sob a perspectiva desse avanço para além das visibilidades que o movimento pela descriminalização do funk mostra-se, a partir da análise de seus elementos, como um valioso jogo de ruptura com o imaginário estigmatizado e estereotipado que permeia a identidade hegemonicamente retratada como representativa da cultura funk. Para ultrapassar esse imaginário, a relevância do pensar para além do “ver e falar” se dá também pelo que Rolnik denomina o “despertar do corpo vibrátil”, quando se atinge um estágio onde se deixa de ser “apenas espectador, um sujeito observando objetos em si com um olho entulhado de imagens” (Rolnik, 1989, p.235). À luz dessa reflexão, se apresenta a fala de Marcelo Yuka, ex-bateirista da banda O Rappa, envolvido atualmente em diversos movimentos sociais e um dos articuladores da lei de descriminalização do funk:

Qual tamanho eu quero ter? Como artista, eu descobri que o meu corpo tem que ser, nem que seja na porrada, do tamanho da minha sensibilidade. Ele não é do meu tamanho físico ou da minha vontade. É o tamanho daquilo porque, por quem e como eu me emociono. É o tamanho de um corpo social. (...) Quanta coisa bonita é feita nos lugares com maior incidência de violência? Por exemplo, o funk. O funk percorre todo um preconceito social, que o samba, que acabou sendo ícone de brasilidade, sofreu. Mas o funk já percorreu todo o Brasil, conseguiu novas temáticas e percebeu outras musicalidades. Mas ele só se formou na adversidade. (...) Quanta coisa a gente tem de cultura popular que é vinda de adversidade? (...) Brasil tem uma forma de improviso, um *jazz* comportamental. (...) Esse improviso (da favela) acabou também sendo produtivo. Então, eu não posso entender que as áreas de mazela sejam só ruins, sejam só áreas de mazela. (...) O narcotráfico talvez seja no Brasil a parte mais arrogante do capitalismo. A maioria das pessoas que estão ali (no narcotráfico), seja por um motivo ou por outro, estão defendendo um negócio. Mas, existem outras pessoas por perto. (...) E digo mais, essa cultura periférica, essa cultura à margem da cultura oficial, ela não é feia. Ela é bonita. E a gente não pode observá-la só em tempo de carnaval. Só em tempo de futebol. Porque a maioria que faz o carnaval, que faz o futebol, vem dessas áreas. E é por isso que o futebol representa o drible: o drible que nós damos nessa sociedade injusta. É esse o corpo que eu quero defender. (YUKA, 2010)<sup>24</sup>.

Ao dimensionar seu corpo como um corpo social e afirmar que é esse o corpo que quer defender, Yuka (2010) nos permite visualizar uma relação de subjetivação que descreve um pensamento de construção de identidade novo em relação às sujeições às quais a “cultura popular vinda da adversidade” é exposta. Yuka (2010)

<sup>24</sup> A partir de palestra realizada no evento TEDxSudeste, em maio de 2010. Vídeo disponível em: <http://www.tedx-sudeste.com.br/2010/marcelo-yuka-e-sua-relacao-especial-com-o-corpo/>. Acesso em: outubro de 2011.

ênfatiza que, como artista, seu corpo é do “tamanho de sua sensibilidade”, do tamanho do que lhe emociona e, ao optar pelo funk como exemplo de “coisa bonita feita nos locais com maior incidência de violência”, transmite a idéia de que é esse também o papel da produção cultural funkeira: o de, enquanto corpo social, emocionar. Movimentos assim, surgidos de um cenário adverso, correspondem, na sua opinião, a um “jazz comportamental”. Podemos entender como essa movimentação comportamental como um eixo de fuga a padrões sem este “jazz”, sem o “improvisado”; a padrões, portanto, que encarceram sujeitos em normas e modelos estreitos. Conforme Deleuze (1992) nos apresenta quando fala de corpos presos a padrões flexíveis, impera na sociedade uma “codificação do saber moral, da submissão ao outro pelo controle e pela dependência”, uma “exploração dos corpos” que atinge a “vida cotidiana e a sua interioridade” (DELEUZE, 1992, P. 110).

Porém, é possível reorganizar molecularmente desterritorializações que não se conformem com esta naturalização da cultura da adversidade como cultura feia, ou, no máximo, do samba e carnaval. Como *jazz* comportamental, contra moldes rígidos, pode-se buscar na cultura periférica uma forma de demonstrar que “as áreas de mazelas não são apenas ruins”. Existe ali, ainda que percorrido pelo preconceito, como aponta Yuka (2010), beleza, temática, musicalidades. E, ao mesmo tempo em que reforça a beleza da favela, da periferia, que nos lembra que a “cultura à margem da cultura oficial não é feia, é bonita”, o músico também procura desvincular a identidade destas práticas culturais do estigma de permanente associação com o narcotráfico. Existe narcotráfico, mas “existem outras pessoas por perto”, ele nos lembra. Sendo um dos principais artistas brasileiros envolvidos com a Apafunk, é mais um de seus amigos (lembrando que o nome da Associação é Associação dos Profissionais e Amigos do Funk) que acredita na remodelação da lógica que atravessa a representação do funk, do subúrbio e das classes marcadas pela adversidade.

É na construção das práticas culturais, artísticas e políticas das periferias que se reelaboram conceitos a respeito da lógica identitária vigente sobre estes grupos e que se impulsionam a desterritorialização de conceitos vigentes incorporadas na compreensão social pelas vivências microfísicas (FOUCAULT, 2005) do cotidiano. No constante reconhecimento de identificações, estereótipos são reforçados, mas, quando se encontra o meio – como o funk – para comunicar para o exterior do grupo

em questão suas características políticas, artísticas, sociais, educativas e culturais, chega-se mais próximo de desligar-se de raízes e despojar suas classificações do “sentido exclusivamente mecânico de uma existência feita de territórios psicossociais padronizados” (ROLNIK, 1989, p.118). Marcada em seu ápice pela criação de uma lei para legitimar a cultura do funk no Rio de Janeiro, as estratégias adotadas pela Apafunk parecem vir trazendo resultados positivos nesse sentido, contribuindo para um retrato mais fiel das regiões periféricas nacionais, dando voz a seus sujeitos e investindo na divulgação da sua relevância, profundo impacto social e inúmeras possibilidades formativas. Importa, sempre, atentar para a continuidade destes movimentos como meio de reversão dos fluxos que engendram nossas concepções a respeito das identidades sociais e mecanismo de reapropriação de poderes e ressingularizações das paisagens que compõem a manifestação identitária da periferia brasileira.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Madame diz que a raça não melhora  
 Que a vida piora por causa do samba,  
 Madame diz o que samba tem pecado  
 Que o samba é coitado e devia acabar,  
 Madame diz que o samba tem cachaça,  
 mistura de raça, mistura de cor,  
 Madame diz que o samba democrata,  
 é música barata sem nenhum valor,  
 Vamos acabar com o samba,  
 madame não gosta que ninguém sambe  
 Vive dizendo que samba é vexame  
 Pra que discutir com madame?  
 (Haroldo Barbosa e Janet de Almeida,  
 em “Pra que discutir com madame?”)

Ao longo deste trabalho buscamos compreender como e em que medida os movimentos de cultura periférica representam instâncias capazes de reordenar as lógicas identitárias comunicadas acerca da periferia a partir de suas produções culturais. Durante esta pesquisa, pôde-se observar que as seleções das identidades comunicadas sobre determinados grupos sociais nunca se tratam de um processo apolítico. É sob estratégias de relações de poder que se viabilizam delimitações identitárias em nossa sociedade.

A análise desses processos a partir do referencial teórico abordado contribuiu para evidenciar que os poderes que agenciam as representações majoritárias sobre a periferia não estão localizados em pontos específicos da estrutura social, funcionando, na verdade, como redes de dispositivos cujo alcance se estende pela sociedade e seus sujeitos. O referencial teórico possibilitou ampliar a compreensão sobre as formas como agenciamentos coletivos foram formando historicamente noções de “identidades positivas” e “identidades marginalizadas”, fortalecendo concepções que antecipam o risco e a insegurança social em relação à periferia. Importa nesse contexto atentar para a potência fascista contida nesses discursos normatizadores e moralizantes, enquanto produtores de estereotipizações que marginalizam aqueles cuja produção cultural não se enquadra na ordem socialmente assentada como padrão.

São estes processos que se confirmaram também nos discursos analisados como exemplos para este estudo. Nas vozes de líderes do movimento cultural aqui analisado, relativo ao mundo funk, se constatam a percepção que os reais produtores da periferia têm sobre a representação de suas práticas. É possível

constatar em suas falas a constante disputa por legitimação enquanto veículo de comunicação e produção cultura legítima das favelas. Os produtores culturais de periferia ouvidos para esta pesquisa apontam para a situação de negligência e marginalização que afeta as manifestações culturais de grupos segregados, como é o caso regiões suburbanas e periféricas. Através de suas vivências e relatos, formase um quadro que retrata a mídia e o poder público, principalmente, como instituições que tendem a associar a identidade da periferia a uma identidade categorizadas por marcas de “problema social” – oriundas de uma lógica onde prevalece o medo antecipado, a insegurança e o olhar que diminui o diferente.

Percorrendo as práticas comunicativas e culturais do grupo escolhido como objeto da pesquisa, sob a orientação dos movimentos do pensamento principalmente de Deleuze, Guattari e Foucault, foi possível identificar, no entanto, processos contínuos realizados por grupos da periferia na perspectiva de criação de novas políticas de subjetivação, na busca por produzir ressonâncias do que acreditam ser as multiplicidades que compõem os seus reais territórios de existência. Analisando o caso da Apafunk e os desdobramentos da sua prática artística – o funk – enquanto prática discursiva, educativa e política, seja na preocupação com a realização de oficinas, de espaços para exposições, de levar a discussão do funk para escolas e professores, ou na mobilização pelo reconhecimento do funk enquanto manifestação cultural e seu distanciamento das questões ligadas à Secretaria de Segurança Pública do Rio de Janeiro, encontrou, dentro de um campo problemático de representações, meios de construir uma outra história comunicada a seu respeito.

O material analisado permitiu identificar elementos presentes no constante processo de renovação de identidades buscada por membros de movimentos ligados às manifestações culturais da periferia: a afirmação de seu caráter cultural, de seu valor enquanto “voz” dos subúrbios, do seu direito à legitimidade social e das expressões que comunicam serem avaliadas enquanto arte, enquanto cultura e não sob o olhar da marginalidade ou vulgaridade. Ainda que com menor circulação e impacto do que a mídia corporativa e seus esquemas classificatórios, tratam-se de manifestações de alta relevância para a superação das construções hegemonicamente comunicadas sobre a periferia e a adoção de um comportamento mais consciente dos potencial comunicativo contido nestes espaços.



O funk, assim como a favela, quer ser ouvido além da Secretaria de Segurança Pública. O funk quer ser visto como cultura e como veículo de comunicação da favela. O funk quer mostrar que não é apenas “música barata de nenhum valor”. Como visto neste trabalho, como cantado nas letras da produção funkeira brasileira, o funk quer ser reconhecido pela sua identidade cultural e, no caso específico do movimento funk não apenas produzido comercialmente, mas dentro de movimentos articulados destas comunidades, também em sua identidade social.

Nestas formações identitárias que os movimentos de periferia vão formando, através de múltiplos campos utilizados para sua comunicação, constatamos, sim, a preocupação de seus grupos em desterritorializar velhos conceitos, em se despojar de estigmas e representações equivocadas. Se querem falar do funk, falem direito, é a sua reivindicação. Ao mesmo tempo, percebemos que os mecanismos de desterritorialização implicam de forma muito forte uma reterritorialização que, até certo ponto, não é capaz de posicionar o funk como voz da favela, dita e cantada essencialmente e apenas por ela. Ao problematizarmos o episódio da aprovação de uma lei de reconhecimento funk, temos uma demonstração dessa necessidade desterritorializar para criar um novo território: ainda que uma grande vitória para a Apafunk e os demais moradores de favelas do Rio de Janeiro de certa forma atingidos, é somente em um contexto de aprovação parlamentar, de certificação e aprovação do Estado em relação ao funk, que este inicia seu processo de distanciamento da questão policial.

Quando pensamos nos agenciamentos e intensidades envolvidos no dia em que a Apafunk conseguiu lotar a ALERJ e fazer o parlamento cantar, nos damos conta também que ali, já não era mais a voz do MC a única voz sendo ouvida. Haviam artistas globais, deputados (como apoiador, Marcelo Freixo, essencialmente), pesquisadores, antropólogos. Para desabitatar um território, o funk precisou criar um novo, ainda que recorrendo à participação de sujeitos não produtores do funk, mas, nem por isso, menos integrados ao movimento funkeiro. Superando, assim, as dicotomias entre o “morro” e o “asfalto”, enxergamos através desta pesquisa o rico potencial que as práticas comunidades pela periferia, atravessadas por engendramentos que não negam as multiplicidades sociais, possuem para a instituição de processos onde totalidades e unificações perdem

sentido, onde o funk “de raiz” – da conscientização social – é o veículo de comunicação dos MCs, mas, ainda assim, é possível relativizar os processos que levaram à disseminação de uma produção ligada à sensualidade ou à realidade do tráfico.

A periferia quer ser ouvida, no baile, na escola, no parlamento. Chama a atenção a riqueza do conjunto de textos culturais possíveis de serem comunicados para o exterior da periferia, textos esses que produzem os encontros e agenciamentos diversos, ramificados e aproximativos que, dentro do objetivo delimitado inicialmente para este trabalho, nos permitem visualizar os mecanismos encontrados pelos movimentos culturais de periferia para a criação de seus novos territórios de representação identitária. Assim, é através da apropriação de seus textos culturais – como as letras das músicas, a arquitetura das favelas em exposições, a diversidade e simplicidade dos bailes funks, mas também de textos de ordem política, com suas mobilizações e discursos de busca pelo reconhecimento do funk como instrumento de conscientização, da articulação de enunciados que representem e criem uma subjetividade para a periferia, que estes movimentos vêm conseguindo movimentar lógicas antigas, comunicar novos territórios e reelaborar a sua representação social através do que acreditam ser o canto, nem sempre batidão, nem sempre erudito, mas indissociável de valor comunicativo e simbólico, que ecoa das favelas.

## REFERÊNCIAS

APAFUNK (*blog*). Disponível em: <http://apafunk.blogspot.com/>. Acesso em: setembro, outubro, novembro de 2011.

APAFUNK (*site*). Disponível em: <http://apafunk.com.br/>. Acesso em: setembro, outubro, novembro de 2011.

APAFUNK (*twitter*). Disponível em: <https://twitter.com/apafunk>. Acesso em: setembro, outubro, novembro de 2011.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Sale boulot**: uma janela sobre o mais colossal trabalho sujo da história (uma visão no laboratório francês do sofrimento social). Revista Tempo Social. vol.23 no.1 São Paulo, 2011. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20702011000100003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20702011000100003&script=sci_arttext). Acesso em: outubro de 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 1981.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes: 1994.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Acerca do Ritornelo**. In: Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia. V. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Introdução: rizoma**. In: Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia. V. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995a.

\_\_\_\_\_. **Micropolítica e Segmentaridade.** *In:* Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia. V. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **Postulados da Linguística.** *In:* Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia. V. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995b.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DUARTE, Jorge. BARROS, Antônio (orgs). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação.** São Paulo: Editora Atlas, 2006.

ESCÓSSIA, Liliana da & KASTRUP, Virgínia. **O conceito de coletivo como superação da dicotomia indivíduo-sociedade.** Revista Psicologia em Estudo, Maringá, v. 10, n. 2, p. 295-304, mai./ago. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pe/v10n2/v10n2a17.pdf>. Acesso em: setembro de 2011.

FIELD, MC. **Roda de Funk no (morro) Santa Marta:** discurso. [26 de julho de 2009]. Rio de Janeiro: Roda de Funk no Morro Santa Marta organizada pela Apafunk. Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=g0N5rfSgg4M>. Acesso em: novembro de 2011.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Trad. Laura F. de A. Sampaio. 4. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder.** 11ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 1997.

\_\_\_\_\_. **Os anormais.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir:** a história da violência nas prisões. Trad. de Raquel Ramallete. 30. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

FRAGA, Guti. **A vida no morro é uma arte:** Ted Talk. [novembro de 2009]. São Paulo: Evento TEDxSãoPaulo. Vídeo disponível em: <http://www.tedxsaopaulo.com.br/gutifraga/>. Acesso em: outubro de 2011.

FRANÇA, Vera V. PRADO, Denise Figueiredo Barros do. **Produções culturais de periferia:** legitimidades e tensões. Rio de Janeiro, 2010. Trabalho apresentado ao

ao Grupo de Trabalho “Comunicação e Cultura”, do XIX Encontro da Compós, na PUC Rio, Rio de Janeiro, RJ, em junho de 2010. Disponível em: <http://www.compos.org.br/>. Acesso em: agosto de 2011.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1988.

GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografias do Desejo. Petrópolis: Vozes, 1999.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 5 ed. Rio de Janeiro. DP&A, 1999.

\_\_\_\_\_. **Identidade Cultural e Diáspora**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.24, p.68-75, 1996. Disponível em: [http://www.nomads.usp.br/pesquisas/cultura\\_digital/patrimonio\\_cultural\\_e\\_midias\\_digitais/textos/07-01-26\\_Artigo\\_Identidade\\_cultural\\_e\\_diaspora.pdf](http://www.nomads.usp.br/pesquisas/cultura_digital/patrimonio_cultural_e_midias_digitais/textos/07-01-26_Artigo_Identidade_cultural_e_diaspora.pdf). Acesso em: setembro de 2011.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

LAKATOS, Eva Maria. MARCONI, Marina de Andrade. **Técnicas de pesquisa**: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados. 3.ed. São Paulo: Atlas, 1996.

LEONARDO, MC. **O funk colocou as favelas no mapa do Rio de Janeiro**: entrevista. [03 de maio de 2010]. São Paulo: Projeto Livro Remix Produção Cultural do Brasil. Entrevista concedida da Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn. Disponível em: <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/uploads/livroremix/mcleonardo.pdf>. Acesso em: outubro de 2010.

LEONARDO, MC. **Roda de Funk no (morro) Santa Marta**: discurso. [26 de julho de 2009]. Rio de Janeiro: Roda de Funk no Morro Santa Marta organizada pela Apafunk. Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=g0N5rfSgg4M>. Acesso em: novembro de 2011.

LOPES, Adriana Carvalho. **“Funk-se quem quiser”**: no batidão negro da cidade carioca. Tese apresentada ao Curso de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. Campinas, SP, 2010.

LOTMÁN, Iúri & USPENSKI, Bóris. **Sobre o mecanismo semiótico da cultura.** *In:* Ensaio de semiótica soviética. Lisboa: Editora Horizontes, 1981. P. 37 – 66. Disponível em: <http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/viewFile/18/17>. Acesso em: outubro de 2011.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo.** Porto Alegre: Sulina, 2006.

MORRINHO, Projeto. Disponível em: [http://morrinho.com/Morrinho/Projeto\\_Morrinho\\_Uma\\_Pequena\\_Revolucao.html](http://morrinho.com/Morrinho/Projeto_Morrinho_Uma_Pequena_Revolucao.html). Acesso em: novembro de 2011.

PASSOS, Eduardo. BARROS, Regina Benevides de. **A cartografia como método de pesquisa-intervenção.** *In:* PASSOS, Eduardo. ESCÓSSIA, Lílina da. KASTRUP, Virgínia. Pistas do método da cartografia: pesquisa intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PINTO, Milton José. **Comunicação e discurso:** introdução à análise do discurso. São Paulo: Hackers Editores, 1999.

RIO PARADA FUNK (*facebook*). Disponível em: <http://www.facebook.com/rioparadafunk>. Acesso em: novembro de 2011.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental:** transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

\_\_\_\_\_. **Toxicômanos de identidade:** subjetividade em tempo de globalização. *In:* LINS, Daniel (org.). Cultura e subjetividade: saberes nômades. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

SILVA, Alexandre Rocha da. **A dispersão na semiótica das minorias.** São Leopoldo: UNISINOS, 2001. Trabalho apresentado ao NP 13 – Comunicação e Cultura das Minorias, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

SILVA, Rodrigo Lages e. **Lógica identitária e paradigma preventivo:** o hip hop e a construção da periferia como problema social. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação de Psicologia Social e Institucional. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

SILVA, Tomás. **A produção social da identidade e da diferença**. In: Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

TEKO, MC Mano. Vice-presidente da Associação dos Profissionais e Amigos do Funk / Apafunk. 31 de outubro de 2010. Entrevista concedida à autora.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

YUKA, Marcelo. **Marcelo Yuka e sua relação especial com o corpo**: Ted Talk. [maio de 2010] Rio de Janeiro: Evento TEDxSudeste. Vídeo disponível em: <http://www.tedxudeste.com.br/2010/marcelo-yuka-e-sua-relacao-especial-com-o-corpo/>. Acesso em: outubro de 2011.

## APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTA

Nome do entrevistado: \_\_\_\_\_ Idade \_\_\_\_\_

Cargo exercido na Apafunk: \_\_\_\_\_

Tempo na Apafunk: \_\_\_\_\_

1. Quem é MC Mano Teko? Como foi a sua infância, onde moram, qual a escolaridade? Já participou de outros movimentos sociais? Como é o relacionamento com a família? E com a região da favela?
2. Como você vê define o trabalho da Apafunk? Quais os objetivos da Associação? Qual a função dela dentro das comunidades em que atua?
3. Produtores, DJs, empresários, MCs. Quem são essas pessoas, de onde vem? Como é o seu reconhecimento hoje?
4. Como o funk pode ser entendido como um veículo de comunicação da favela? Qual o papel dele frente a comunidade?
5. Como você avalia a relação entre o sucesso do funk, o número de pessoas alcançadas e o que é veiculado na mídia a respeito?
6. Existe um funk da Apafunk e um funk midiático/mercadológico que podem ser pensados de forma diferente, que produzem “efeitos” diferenciados no público?
7. Uma das vitórias da Apafunk foi tirar a questão do funk da Secretaria de Segurança Pública para torná-lo uma questão da Secretaria da Cultura, através do reconhecimento pela lei de 2009. Por que o funk como questão policial é um falso problema? O que está contido nessa lógica?
8. Como a Apafunk organiza-se para proporcionar meios de expressão aos moradores das favelas? Que instrumentos possui? Como são desenvolvidos? Para quem produz?