

Pedagogias do funk carioca: Deus e o Diabo na terra do som

*Funk carioca's pedagogies:
God and Devil in the land of sound*

■ PABLO CEZAR LAIGNIER*

RESUMO

Este artigo se propõe a iniciar uma discussão a respeito de diferentes pedagogias envolvidas na difusão do gênero musical conhecido como funk carioca. Neste sentido, usa como referencial teórico autores como Sodré, Rousseau, Mészáros, Freire e Boal. A parte empírica está baseada na observação *in locu* de dois eventos de natureza distinta: o lançamento da cartilha dos MCs *Liberta o pancadão* e um baile funk realizado em favela por uma facção criminosa do narcotráfico. A primeira seção introduz os dois lados pedagógicos do funk carioca; a segunda apresenta, em dois subtópicos, a descrição do evento de lançamento da cartilha e a análise do conteúdo da mesma; a terceira seção descreve o baile funk citado; a quarta elabora uma discussão inicial a respeito das possibilidades pedagógicas do funk a partir dos autores escolhidos.

Palavras-chave: Comunicação Social, pedagogia, cultura popular, Rio de Janeiro, funk carioca

ABSTRACT

This article aims to start a discussion about the different pedagogies involved into the diffusion of the musical genre known as funk carioca. In this sense, it uses as reference such authors as Sodré, Rousseau, Mészáros, Freire and Boal. The empirical part is based on the *in locus* observation of two events with distinctive nature: the launch of the booklet of MCs *Liberta o pancadão* and a slum funky ball organized by a gang of drug trafficking. The first section introduces the two pedagogical sides of funk carioca; the second presents two subtopics, describing the event to launch the booklet and the examination of their contents; the third section describes the funky ball; the fourth initiates a discussion about the pedagogical possibilities of funk based on the chosen authors.

Keywords: Media Studies, pedagogy, popular culture, Rio de Janeiro, funk carioca

* Doutorando do PPGCOM da ECO/UFRJ e pesquisador do LECC/UFRJ. Mestre em Comunicação e Cultura. Organizador e autor de dois capítulos do livro *Introdução à História da Comunicação* (E-Papers, 2009). E-mail: pablolaignier@yahoo.com.

DOIS LADOS DO FUNK CARIOCA

N O SÁBADO, DIA 19 de dezembro de 2009, o autor deste trabalho vivenciou dois lados distintos do funk carioca. Embora se possa afirmar, de forma menos maniqueísta, que o funk como elemento cultural de uma grande metrópole contemporânea possui um caráter complexo e multifacetado enquanto objeto de estudo, suas contradições intrínsecas apontam para dois lados mais óbvios e paradoxais, em termos simbólicos, que ajudam a construir inicialmente uma imagem do funk enquanto elemento cultural perante outros segmentos sociais que não vivenciam o seu cotidiano por inteiro e nem conhecem todas as suas nuances e aspectos enquanto gênero musical plural e atual. Toda vez que este pesquisador afirma publicamente tanto em eventos acadêmicos (como congressos, palestras e aulas) quanto em outros ambientes de sua vida pessoal que estuda o funk carioca em seu curso de doutorado, os semblantes das pessoas costumam assumir um ar que fica entre a curiosidade e a perplexidade. Por ser um elemento polêmico e algo exótico para as camadas médias e altas da sociedade carioca, levar a sério academicamente o funk produzido principalmente nas favelas do Rio de Janeiro, de forma muitas vezes precária sob o ponto de vista técnico da produção e difusão sonoras¹, causa fervor e alguma excitação nas pessoas, mas dificilmente nulidade e bocejos como reações. Isto leva o pesquisador a pensar que, ao *levar a sério* este ritmo/gênero musical popular tão contemporâneo do próprio pesquisador e do momento histórico em que a pesquisa está sendo produzida, está levando a sério a própria constituição de sua cidade, a partir de um viés cultural/comunicacional.

A contra-hegemonia do funk carioca não é exatamente a de um movimento organizado em prol de melhorias das favelas e da promoção de mudanças consistentes que as tornem mundos melhores sob o ponto de vista da aceitação hegemônica em termos socioculturais. O funk desenrola-se em uma existência cotidiana na qual salas de concerto inexitem e locais próprios para a execução musical melódico-harmônica (em se considerando o ponto de vista europeu que se desenvolveu em torno da canção tonal nos últimos séculos do segundo milênio) de diversos conteúdos sonoros são improvisados em função de bailes, ou seja, da *experiência estética*² efêmera e quase nada contemplativa. Sempre é

1. A produção e difusão sonoras são etapas processuais da relação entre homem e música no século XX, ou seja, desde que a música passou a ser principalmente produto para consumo de massas. A este respeito, são importantes obras como as de Jambeiro (1975), Janotti Jr. (2006; 2007) e Negus (2005), que entendem o processo de feitura da canção como estando inserido em um contexto de circulação comercial que envolve diversos aspectos extramusicais. Janotti Jr. e Negus, contudo, discordam do conceito monolítico de “indústria cultural”, entendendo que somente os aspectos comerciais não explicam todas as decisões tomadas no processo de produção e difusão (ou circulação) da música massiva na atualidade.

2. A este respeito, relevante é a obra de Richard Shusterman (1998) sobre o funk norte-americano. Por meio de uma filosofia pragmatista assumidamente influenciada por John Dewey, Shusterman defende que a arte deve ser vivida e não somente contemplada. Neste sentido, tanto o funk norte-americano quanto o carioca e outros ritmos/gêneros musicais afrodescendentes podem ser considerados arte. Segundo Shusterman, “Dewey enfatiza que a experiência estética é um

bom lembrar que, apesar das especificidades do Rio de Janeiro na constituição do funk carioca como elemento cultural, há também semelhanças em seu desenvolvimento estético/sócio-histórico com relação a outros tipos de arte e cultura popular/massiva surgidos na segunda metade do século XX, em diversas partes do mundo. A ideia de uma arte pós-moderna, tal como aparece em diferentes autores (Anderson, 1999; Bauman, 1998; Eagleton, 1998), é definida por algumas características identificáveis por estes autores, tais como: a) avanços tecnológicos pós-Revolução Industrial³; b) sequências narrativas ou de apreciação estética não-linear⁴; c) experiências efêmeras e pouco contemplativas. Trata-se, como afirmou Umberto Eco em seu texto *Cultura como espetáculo* (Eco, 1984), de um momento em que a participação no “evento artístico/intelectual” é mais importante do que o conteúdo em si da(s) obra(s) em questão.

Por outro lado, se há semelhanças entre o que é produzido no contexto funkeiro e o que é realizado em movimentos artísticos e culturais pelo mundo, há também diferenças consistentes no que diz respeito à arte produzida pelas elites e a produzida em locais de precárias condições de urbanização. Como soluções (em tese) temporárias para a ausência de moradia em grandes metrópoles, as favelas cariocas exibem diversas diferenças em termos de contexto social para os locais em que se desenvolvem as artes das camadas médias e altas da sociedade carioca. Segundo uma moradora de favela, em conversa informal com o autor deste trabalho⁵, “nas favelas, as leis são outras”. Os códigos culturais e mesmo a constituição de poderes paralelos e modos de coerção alternativos ocorrem por conta de uma ausência do próprio poder hegemônico⁶. Uma espécie de mundo paralelo, ligado ao resto da cidade pela própria localização e por um senso histórico de desenvolvimento um tanto artificial. Assim como Bauman afirma que diferentes comunidades étnicas europeias foram subjugadas no processo de unificação que constituiu a formação dos

prazer totalmente corporal, envolvendo ‘a criatura inteira na sua vitalidade unificada’ e rica em satisfações sensoriais e emocionais, desafiando a redução espiritual que faz do prazer estético um mero deleite intelectual”(Shusterman, 1998: 46).

3. A este respeito, a *reprodutibilidade técnica* analisada por Walter Benjamin (1994) parece ser a decorrência mais significativa da Revolução Industrial para a produção e circulação de obras de arte desde o século XIX.

4. Ao longo da segunda metade do século XX, ganharam importância em termos de mercado e até de prestígio artístico, obras não-lineares e pouco contemplativas. A participação do público passa a ser um fator importante na apreciação da obra (Eco, 1984). Com relação às artes plásticas e pictóricas, pode-se citar o exemplo das instalações, que ganharam importância no período em questão; em relação à literatura, pode-se citar os diversos livros-jogos ou do tipo “enrola-e-desenrola”, que possuem diferentes finais e obrigam o leitor a fazer escolhas durante a leitura; com relação à música, o melhor exemplo talvez seja o da proliferação de criações baseadas em colagens, fruto de uma técnica conhecida como *remix*.

5. Ocorrida em dezembro de 2009, durante o evento (baile funk) citado posteriormente neste trabalho.

6. É preciso considerar as recentes ocupações do poder público em favelas cariocas como um elemento sociológico novo que pode alterar este cenário nos próximos anos. Porém, apesar da ampla cobertura midiática ocorrida em 2010 a respeito de algumas das mais significativas destas ocupações (particularmente as dos Complexos da Penha e do Alemão), é cedo para uma avaliação significativa das consequências e de como terá reflexo na concepção, produção, difusão e recepção de funk carioca. É possível apontar algumas possibilidades futuras e alguns indícios iniciais, mas não é o objetivo deste trabalho.

Estados nacionais europeus entre os séculos XVI e XIX (Bauman, 1999; 2003), pode-se dizer que existem, de fato, diferentes Rios de Janeiro coexistindo sob o mesmo nome. Nem todas as *idades* (ou configurações citadinas) contidas nesta mesma ideia são tão parecidas e os problemas são muito diferentes, se comparados.

A violência do narcotráfico aliada à precariedade de condições sanitárias e outras de moradia faz com que o funk carioca assuma características diretamente ligadas a este contexto social. Estas características vão desde a encomenda de canções a MCs por líderes dos poderes paralelos até restrições com relação a apresentações de determinados MCs moradores de uma favela cujo poder paralelo é ditado por um grupo rival, em outras regiões com diferentes configurações⁷ de poder paralelo. Há muitas variações para o mesmo tema, e o fato é que o funk carioca atende às determinações sócio-históricas de configuração urbana das disputas por poder que antecedem, em muitos casos, a sua existência enquanto gênero musical (embora continuem a se desenrolar e se reconfigurar após seu surgimento como elemento cultural).

Deste modo, como o forte paradoxo presente no título do célebre filme de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964), o funk carioca apresenta, inclusive em suas próprias letras, duas tendências aparentemente opostas, sintetizadas aqui como dois lados: um positivo, romântico, leve e até mesmo pragmático, de luta por motivos trabalhistas e questões sociais; e outro negativo, de extrema pornografia e exaltação dos poderes paralelos.

No dia 19 de dezembro de 2009, o autor deste trabalho esteve diante destes dois lados do gênero musical em questão. Primeiramente, ao presenciar por mais de cinco horas o lançamento da cartilha relacionada aos direitos autorais dos MCs, intitulada *Liberta o Pancadão*. Esse evento comemorou oficialmente, também, o aniversário de um ano da APAFunk⁸, envolvendo integrantes de outros movimentos sociais, artistas, estudantes universitários e pesquisadores. Após o evento, já na madrugada de sábado para domingo, ou seja, entrando pelo dia 20 de dezembro de 2009, o autor deste trabalho esteve presente durante pouco mais de duas horas no baile funk da favela Nova Holanda, no Complexo da Maré.

7. O Rio de Janeiro, no início de 2011, é uma cidade em que coexistem múltiplos tipos de poderes paralelos, sendo que a maior parte deles pode ser enquadrada em dois grandes grupos: a) o narcotráfico, formado por traficantes de entorpecentes, que envolve um esquema internacional de consumo de substâncias recreativas ilícitas e cuja disputa por território geográfico é feita entre facções; e b) as milícias. Estas são mais recentes e se constituem enquanto grupos de integrantes ou ex-integrantes do poder oficial (Estado), porém atuando de forma ilícita e gerenciando negócios escusos de outra natureza: jogos de azar, distribuição de gás e outros.

8. A Associação de Profissionais e Amigos do Funk (APAFunk), fundada em 2008 por MCs (compositores e intérpretes) pertencentes à primeira geração do funk carioca enquanto gênero musical, vem lutando por um reconhecimento do funk carioca enquanto elemento cultural do Rio de Janeiro contemporâneo e também por melhores condições de trabalho para esses MCs e outros profissionais envolvidos na cena funkeira. Mais informações a respeito da APAFunk estão disponíveis em: <<http://apafunk.blogspot.com/>> e <http://www.funkderaiiz.com.br/2008/12/fundao-da-apafunk.html>. Acesso em 31 de março de 2011.

Promovido por integrantes da facção Comando Vermelho, este baile ocorria, à época, em uma das ruas principais da Nova Holanda, sendo que a música predominante era o funk carioca de vertente pornográfica.

A importância desta discussão é a de que existem muitas pedagogias do funk carioca, ou pelo menos duas mais evidentes: uma positiva e outra negativa. Se por um lado existe hoje claramente um movimento organizado em torno de melhores condições de trabalho para os MCs e que toca em questões sociais importantes para os artistas e frequentadores de bailes oriundos de favelas, existe também o lado (bastante explorado pela mídia) que envolve uma pedagogia negativa do funk: uma canção ou arremedo de canção⁹ que ensina *quem manda* nas favelas, fazendo menções às facções componentes dos poderes paralelos e relatando/estimulando relações individualistas entre as pessoas do ponto de vista afetivo, com ênfase no lado sexual. O funk é MPB em novo sentido, o de *Música Para Bolar, nervosa*¹⁰, *neurótica, boladona*, cheia dos vícios do próprio Rio de Janeiro contemporâneo.

O “LADO A” DO FUNK CARIOCA: A CARTILHA DOS MCS

O evento de lançamento: funk e política na Cinelândia

O lançamento da cartilha intitulada *Liberta o Pancadão* ocorreu no dia 19 de dezembro de 2009, um sábado, na Ocupação Manoel Congo¹¹ (Rua Evaristo da Veiga, nº17, Centro). Embora marcado para o meio-dia, o pesquisador, ao chegar no local por volta das 13h, percebeu que as coisas ainda estavam sendo arrumadas. Já aberto ao público, o evento consistiria em apresentações de MCs ligados à APAFunk, como a dupla Júnior e Leonardo, Mano Teko, MC Julinho, entre outros, incluindo *rappers* do morro Santa Marta e do Complexo da Maré. Acompanhando os MCs e *rappers*, havia um DJ com equipamento de som adequado para a apresentação, além de um percussionista uruguaio que levou suas congas e seu timbau para acompanhar as batidas eletrônicas do DJ e os artistas que se apresentariam ao vivo.

9. Há diversas canções de funk carioca com bastante circulação em bailes e até mesmo em CDs, DVDs e emissoras de rádio que diferem bastante de uma canção em sentido mais tradicional. Sem atender a fórmulas de consumo ou formas estéticas bem definidas, são compostas por meio de uma repetição que satura os elementos constituintes da própria canção. As montagens e o funk do tipo *non sense* são bons exemplos disto e caracterizam um momento cultural no qual o *remix* e a experiência estética do baile são mais importantes do que a própria elaboração acurada de um conteúdo novo e extenso.

10. Há diferentes gírias atualmente no contexto das favelas cariocas e que participam da poesia funkeira. A palavra *bolado* indica preocupado, mas também pode significar arrebatado por algo (inclusive em sentido positivo). *Nervoso* pode significar agitado, mas também violento. *Neurótico* é uma espécie de superlativo de nervoso, mas possui outros significados. Há dois pontos interessantes em relação a essas gírias: a) em muitos momentos (ou empregos das mesmas) elas querem dizer quase a mesma coisa, o que indica que o uso em sequência de mais de uma ocorre para enfatizar uma situação (“o lance tava neurótico, nervoso, boladão”); b) essas gírias possuem simultâneos significados e forte ambivalência semântica.

11. Manoel Congo foi um importante líder quilombola, responsável por uma revolta no Estado do Rio de Janeiro em 1838 (na região em que hoje está localizado o município de Paty do Alferes), tendo sido enforcado no ano seguinte. A Ocupação Manoel Congo está localizada no centro do Rio de Janeiro, próxima à estação de metrô da Cinelândia.

No início havia poucas pessoas, mas como o pesquisador esteve no local até pouco depois das 18h30, quando o evento já estava quase terminando, com as últimas apresentações de MCs ocorrendo, teve a oportunidade de assistir a um número maior de pessoas chegando e saindo. As portas da Ocupação Manoel Congo ficaram abertas durante toda a tarde ensolarada daquele sábado, e alguns dos participantes do evento saíam e entravam constantemente. Uma parte do público ficava na rua, à porta do evento, conversando, bebendo cerveja, refrigerante ou água (vendidos no bar improvisado pelos integrantes do DPQ¹²).

Enquanto o público e os próprios integrantes da APAFunk iam chegando ao local, o pesquisador iniciou conversas informais com algumas das pessoas presentes até aquele momento. Vale destacar a conversa com Mano Teko, vice-presidente da APAFunk e principal interlocutor deste pesquisador no que diz respeito às atividades promovidas pela associação desde o contato inicial efetuado em julho de 2009. Na conversa em questão, ficou evidente o cansaço do MC, que além de compositor, cantor e articulador político do funk carioca, trabalhava em uma fábrica de pneus da empresa Michelin. Morador do Irajá, Teko (que integrou a dupla Teko e Buzunga nos anos 1990) possui pelo menos quatro canções bastante conhecidas por sua geração (hoje com idades entre 34 e 39 anos), cantadas com muita vibração por quase todos os presentes em coro com o MC, quando este se apresentou já no final do evento, por volta das 18h. Naquele momento, porém, perto das 14h, Teko apresentava cansaço e interrompeu a conversa depois de alguns minutos, pois, segundo ele, precisava “encontrar um canto escondido para dormir um pouco”. Estava cansado e “praticamente virado”¹³. Teko muitas vezes trabalhava até de madrugada, em algumas noites apresentando-se como MC e em outras como “proletário” (em suas próprias palavras) da fábrica de pneus.

Muitas pessoas começaram a chegar ao evento e, antes das apresentações propriamente ditas dos MCs, houve um almoço servido a preços populares e teve início a venda das bebidas no já citado bar improvisado. Ao lado do caixa do bar, onde uma estudante de Direito e integrante do DPQ vendia as bebidas, estava uma pilha das cartilhas para os MCs, motivo principal para a realização do evento aqui descrito. Acima da pilha de cartilhas, um cartaz de papel escrito à caneta indicava o local onde elas estavam disponíveis, com uma grande seta apontando para baixo. Ali, podia-se ler que as cartilhas custavam R\$ 3,00 para o público em geral e eram de graça para os profissionais do funk (ou “o8oo”,

12. DPQ é a sigla para o nome do movimento “Direito Para Quem?”, um grupo que luta pelos direitos dos trabalhadores e inclui diversos estudantes de Direito, promovendo atualmente uma parceria importante com a APAFunk.

13. A gíria “virado” já vem sendo empregada há algumas décadas no Rio de Janeiro. Estar virado significa não ter repousado à noite, ou seja, estar acordado desde o dia anterior.

como indicava o cartaz em linguagem informal). Aliás, quase tudo no evento era bastante informal.

Porém, vale destacar também os discursos políticos realizados por diversos MCs que se apresentaram naquela tarde, principalmente o MC Leonardo, presidente da APAFunk e, juntamente com Teko, principal articulador político do movimento funkeiro nos últimos anos. Leonardo teve diversas de suas canções compostas e interpretadas junto ao seu irmão Júnior, tocadas em rádios e até mesmo em filmes (como o *Rap das armas*, faixa executada na cena inicial do longa-metragem com grande sucesso de público *Tropa de elite*, de 2007, do diretor José Padilha). Uma coisa que é preciso destacar, tanto nos diversos discursos de Leonardo naquela tarde, quanto nos de Teko, é o caráter marxista de muitas afirmações, que empregavam palavras e termos como *luta de classes*, *capitalismo*, *grandes empresas*, *grandes gravadoras*, *grande mídia*, *exploração*, *trabalhadores*, entre outras. Esta linguagem de algum modo também pode ser encontrada nas páginas da cartilha dos MCs, o que demonstra que há uma articulação política embasada teoricamente em autores, textos e correntes fundamentais da sociologia e da ciência política na atividade da APAFunk. Outra prova era a presença da pesquisadora e professora do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense Adriana Facina e de outros acadêmicos e integrantes de movimentos sociais no evento. Nos discursos políticos que antecediam muitas das apresentações dos artistas, surgiram várias críticas ao poder público, tanto da Cidade quanto do Estado do Rio de Janeiro, repetindo-se, contundentemente, a crítica explícita de funkeiros e rappers ao Choque de Ordem do prefeito Eduardo Paes¹⁴ e à ocupação das favelas pela Polícia Pacificadora¹⁵. Houve também felicitações pelo aniversário de um ano da APAFunk e por suas conquistas naquele primeiro ano de atividades¹⁶.

Sobre as apresentações musicais propriamente, pode-se dizer que o evento se mostrou democrático aos funkeiros e rappers presentes, que puderam se apresentar cantando canções próprias ou de outros funkeiros ausentes. É interessante notar que houve um predomínio de execuções de funks e raps conscientes ou politizados. Também houve espaço para algumas canções de funk *melody* ou romântico, embora em menor quantidade. Nenhum MC cantou funks pornográficos ou de apologia ao narcotráfico no evento aqui descrito. Os únicos palavrões ouvidos durante as apresentações foram dos rappers, em alguns dos momentos nos quais discursaram protestando contra o poder público

14. Iniciado em janeiro de 2009.

15. Iniciada em dezembro de 2008, com a ocupação da favela do morro Santa Marta, em Botafogo.

16. A APAFunk conseguiu estabelecer uma articulação concreta entre profissionais do funk carioca e o poder público, reelaborando textos para leis que inviabilizavam a promoção de bailes funk em comunidades de baixa renda de forma legalizada. Conseguiu também que o funk carioca fosse reconhecido publicamente (oficialmente) como elemento cultural ao invés de criminal, em setembro de 2009.

e as desigualdades sociais. Outro fato importante: não foram executados funks ligados à religião (evangélicos) e nem funks *non sense*. Todas as canções executadas possuíam letras bem elaboradas, sendo que muitas tocavam diretamente em questões sociais como as dificuldades enfrentadas no Brasil e/ou no Rio de Janeiro pelo cidadão negro, morador de favela, pobre ou pertencente a outras minorias sociais.

Além do discurso apresentado nas letras executadas, é importante falar a respeito do som que ecoou naquela tarde durante o evento. É inegável a relação entre o funk carioca, principalmente os mais recentes, da década de 2000, e o samba. Desde que a batida do funk começou a se ramificar e ser reapropriada por DJs cariocas, ocorreu uma aproximação entre este ritmo, os tambores de religiões afro-brasileiras e as batidas do samba. Isto ficou mais evidente neste evento, pois além do “tamborzão”¹⁷ executado pelo DJ, a presença de um percussionista uruguaio deu um toque musical mais próximo das rodas de samba e eventos religiosos afrodescendentes. Inclusive, algumas canções foram executadas pelos MCs total ou parcialmente acompanhados somente pelo percussionista citado.

Liberta o pancadão: pedagogia do funkeiro como instrumento de emancipação

O pesquisador/autor deste trabalho adquiriu a cartilha dos MCs, intitulada *Liberta o pancadão*¹⁸, no evento descrito no subtópico anterior. Composta de doze páginas, impressa em cores e em papel de boa qualidade, os textos foram todos escritos por Adriana Lopes, Antônio Bastos, Bruno Freitas, Daniel Bezerra, Diana Neves, Guilherme Pimentel, Manuela Meirelles, Marcela Munch, Maurício Machado, MC Leonardo, Mano Teko e Verônica Freitas. Todas as ilustrações apresentadas na cartilha são de Maurício Machado e a diagramação foi realizada por Mariana Gomes e Caio Amorim. A cartilha foi impressa na 3graph gráfica e editora. Todas as informações incluídas neste parágrafo estão no canto inferior da página 11, no espaço destinado à Ficha Técnica da cartilha. Além das informações já citadas, neste espaço também consta que se trata da primeira edição e de que a tiragem inicial foi de 2.500 exemplares. Todas as páginas da cartilha são numeradas, excetuando-se as páginas 1 e 12 (capa e contracapa).

Na capa da cartilha, encontra-se, sobre fundo preto, uma ilustração colorida de um MC com boné da APAFunk, segurando um microfone na mão esquerda erguida. A cor da pele do MC é marrom e sua pose, associada a esta

17. Batida de funk carioca criada no Rio de Janeiro por um DJ local, e que hoje predomina como base percussiva para os funks. Sobre a criação do “Tamborzão”, ver Essinger (2005).

18. A cartilha citada pode ser acessada (em versão integral digitalizada) em: <http://direitopraquem.blogspot.com.br/2010/01/cartilha-de-direitos-autorais-para-mcs.html>. Acesso em 31 mar. 2011.

informação sobre a cor de sua pele, remete ao gesto dos Panteras Negras¹⁹. Há uma série de semínimas duplas e simples²⁰ em bolhas brancas no ar em torno do MC. Além do desenho principal, há o título em tonalidades da cor laranja sobre a cabeça do MC e um selo laranja de contorno branco ao lado de seu corpo (do lado inferior direito da página), onde está escrito: *Manual de defesa do artista do funk; Os direitos do MC*.

Ocupando toda a página 2, há uma rápida história em quadrinhos em preto e branco, intitulada *Isso é funk*, que relaciona a perseguição ao funk a ritmos afrodescendentes norte-americanos, como o blues, e a brasileiros, como o samba, e se questionam os motivos de tanta perseguição. Ao final, apresenta um desenho de tanque de guerra que dispara música, afirmando que “um exército de DJs e MCs vai contra-atacar com mais música. Aí, Mané, a galera vai ao delírio!!!!” O objetivo da história é mostrar que não adianta perseguir a cultura popular, pois ela subsiste, como já fizera anteriormente, em outras épocas e locais.

A página 3, de fundo verde claro, apresenta uma espécie de editorial, intitulado *Qual é dessa cartilha?*, de autoria da APAFunk, do DPQ e da Revista Vírus Planetário. O texto conta rapidamente a história da APAFunk e da própria cartilha, afirmando que “através desta cartilha, visamos informar ao profissional do funk um pouco da história dessa cultura e quais são os procedimentos que ele deve ter para resguardar seus direitos”. Há também agradecimentos a pessoas que colaboraram para a confecção do material.

Entre as páginas 4 e 5 encontra-se uma história em quadrinhos colorida intitulada *A história do funk*, que conta desde a criação do gênero musical norte-americano nos anos 1960 até sua metamorfose em funk carioca, no final dos anos 1980, passando pelo Miami Bass. Alguns nomes importantes do funk aparecem desenhados²¹ e a história termina com o surgimento da APAFunk para resguardar os direitos dos MCs e artistas do funk em geral.

Entre as páginas 6 e 10 há outra história em quadrinhos, também colorida e bastante didática, intitulada *O passo a passo do funkeiro*. Na verdade, trata-se quase de um breve manual ilustrado de sobrevivência para os MCs, ensinando procedimentos importantes que devem ser adotados no que se refere aos registros e edições das canções compostas e/ou interpretadas por MCs que vivem ou

19. Fundado na década de 1960 e tendo existido até meados dos anos 1980, os Panteras Negras surgiram como um movimento que defendia os direitos dos negros norte-americanos.

20. As semínimas são figuras da notação musical europeia desenvolvida na Idade Moderna, sendo usadas no registro de melodias em documentos conhecidos como partituras.

21. As duplas de MCs Wilian e Duda, Cidinho e Doca, Júnior e Leonardo, todas pertencentes à primeira geração do funk carioca a tocar em rádios e gravar discos próprios, em meados dos anos 1990. Há também o desenho do MC D'Eddy, autor do *Rap do Pirão* e vencedor, com esta canção, de um dos primeiros festivais de funk, em 1992. Há também um desenho do DJ Marlboro, devido à importância do disco produzido por ele, *Funk Brasil* (1989), considerado o primeiro disco de funk carioca.

pretendem viver do funk carioca. É a parte mais importante da cartilha, pois discute direitos trabalhistas de forma pragmática e realista. Muitos dos MCs têm nível de escolaridade baixo e muitas vezes não conhecem os aspectos profissionais do mercado fonográfico. Portanto, o objetivo da cartilha é informar conhecimentos básicos sobre como garantir seus direitos fonográficos, tanto no que diz respeito à propriedade intelectual quanto aos aspectos genéricos da parte financeira. A história é subdividida em três capítulos, apresentando o mesmo personagem principal em todos: um funkeiro jovem e negro (genérico), com cabelo no estilo setentista *blackpower* e usando óculos escuros na face. A primeira parte da história é intitulada *O que é direito autoral?*, apresentando as questões principais relativas ao registro de músicas e letras; há uma segunda parte, intitulada *Editoras musicais e gravadoras*, que discute os aspectos fundamentais desta relação entre gravadora e artista, principalmente no que se refere à edição e execução fonográfica das canções, incentivando o artista do funk a garantir sua autonomia e, se possível, sua independência fonográfica; o final da história apresenta uma breve parte intitulada *a criação de cooperativas*, na qual, em dois quadrinhos, são mostradas as vantagens de integrar uma cooperativa de músicos.

Ainda no final da página 10, abaixo da história citada no parágrafo anterior, a cartilha apresenta dois boxes: o primeiro, em cor verde, oferece alguns endereços e telefones úteis com relação à história anterior, como o da Biblioteca Nacional, o da Escola de Música da UFRJ e o do ECAD; o segundo box, logo abaixo do primeiro, em cor vermelha, indica (endereços e telefones) de seis associações de titulares de direitos autorais e conexos (SICAM, ASSIM, SBACEM, AMAR, SOCINPRO, UBC).

A página 11 indica os parceiros na confecção da cartilha: APAFunk, DPQ e Revista Vírus Planetário, apresentando um breve histórico de cada um dos três e seus respectivos endereços na internet. Logo abaixo, um retângulo contém a ficha técnica da cartilha, com as informações descritas no primeiro parágrafo deste subtópico.

A quarta capa (sem numeração, mas correspondente à página 12) apresenta um desenho do conhecido quadro *Gioconda*, de Leonardo da Vinci, sendo que a famosa *Monalisa* está atuando como DJ, usando fones de ouvido e operando um *mixer* e duas *pickups*²². Lê-se acima da cabeça dela: *Funk é arte*. Abaixo do referido desenho, estão os logotipos dos realizadores da cartilha, além dos apoiadores da mesma (o deputado estadual pelo PSOL Marcelo Freixo, o

22. Tanto o *mixer* quanto as *pickups* são equipamentos utilizados por DJs profissionais. O primeiro consiste em um aparelho cheio de botões grandes, que permite juntar e/ou separar sons de diferentes fontes (vitrolas, CD *players*, *samplers*, instrumentos musicais etc.) no momento da execução da música. Já as *pickups* são vitrolas/toca-discos profissionais.

deputado federal pelo PSOL Chico Alencar e o Sindicato dos Profissionais de Educação do Rio de Janeiro). Trata-se da única menção explícita a partidos políticos em toda a cartilha.

O “LADO B” DO FUNK CARIOCA: PORNOGRAFIA E NARCOTRÁFICO EM UMA RUA DA NOVA HOLANDA

No mesmo dia em que ocorreu o lançamento da cartilha descrita no subtópico anterior, o autor deste trabalho teve a oportunidade de presenciar outro evento relacionado ao funk carioca. Naquela noite, o pesquisador dirigiu-se para a residência de uma amiga na favela Nova Holanda, uma das 16 comunidades de baixa renda que integram o Complexo da Maré, na Zona Norte do Rio de Janeiro. A visita não possuía, em princípio, caráter de investigação científica. A finalidade era pessoal, pois haveria uma comemoração familiar em sua casa. Porém, já na madrugada do dia 20, por volta das 01h30, surgiu a possibilidade de conhecer de perto o baile funk promovido pelo poder paralelo naquela favela. Como a amiga do pesquisador não era frequentadora do baile, pediu a duas de suas primas (também moradoras da favela em questão) que guiassem a visita.

A observação empírica do baile ocorreu por um período de pouco mais de duas horas, compreendido entre 2h30 e 4h30 da manhã. Depois de percorrerem algumas vielas e ruas estreitas até chegar ao local do baile, o grupo formado pelo próprio pesquisador, sua colega e as duas primas dela ganhou a presença de mais um colega morador da comunidade. A faixa etária dos integrantes do grupo variava entre 22 e 32 anos, a maior parte mais próxima dos 30 do que dos 20.

No baile, porém, a faixa etária variava bastante. O baile ocorreu em uma das principais ruas da Nova Holanda, a céu aberto, com carros de som parados no meio da rua com os equipamentos do DJ, formando uma espécie de pista de dança, ponto central do evento. Distante deste ponto, tanto para a esquerda quanto para a direita da rua, encontravam-se dois caminhões parados, fechando a rua em cada extremidade, para o caso de aparecerem viaturas da polícia ou integrantes de facções inimigas. Conversando com integrantes do grupo citado, o pesquisador ficou sabendo que a situação da Nova Holanda era bem específica no contexto do Complexo da Maré. Tratava-se de um complexo dominado por diferentes facções do narcotráfico, sendo que a maior parte das favelas que integravam a Maré estava sob o domínio do Terceiro Comando ou da ADA (Amigos dos Amigos). O Comando Vermelho, embora seja a facção mais forte no Rio de Janeiro, só comandava duas favelas do complexo da Maré, sendo uma delas a Nova Holanda. Isto colocava o local em situação de constante atenção, pois a qualquer momento esta favela poderia ser alvo de um ataque por parte de alguma das duas facções rivais. Além disto, havia sempre a possibilidade

do Estado aparecer, através, principalmente, do BOPE (Batalhão de Operações Policiais Especiais) e de sua viatura especializada, conhecida informalmente como “Caveirão”²³.

A presença masculina era predominante no baile em questão, mas não necessariamente no sentido numérico. Embora o pesquisador tivesse a impressão de que havia mais homens do que mulheres na rua onde o baile ocorria, não havia como quantificar os integrantes do baile, que era gratuito e não possuía uma entrada ou ponto de acesso exclusivos. Porém, o predomínio masculino era exercido independentemente da quantidade de homens e mulheres presentes ao local. Tratava-se de um tipo de evento com características masculinas, pois havia um número grande de integrantes do poder paralelo, carregando seus enormes fuzis e outras armas de fogo de grosso calibre de um lado a outro. Costumavam andar em grupo e em posição de fila indiana, muitas vezes dançando ao som da música em movimentos coordenados que incluíam posicionar suas armas para o céu ao mesmo tempo. Havia uma atmosfera que misturava diversão e tensão no ar e, mais de uma vez, o pesquisador observou um grupo de integrantes do Comando Vermelho rumando para a mesma viela, fazendo uma espécie de reunião e retornando ao baile. Este tipo de evento possui um misto de relaxamento e tensão e os frequentadores pareciam estar ligados e alertas. O pesquisador, durante o baile, não presenciou nenhuma cena de violência. Porém, como não considerar violenta a presença de tantas armas?

Além disso, a música tocada era exclusivamente das vertentes proibidas do funk carioca. As canções pornográficas embalavam a maior parte do baile, sendo eventualmente substituídas por alguma menção à facção criminosa. Uma letra em especial chamou a atenção do pesquisador: um arremedo de canção, com a repetição incessante do seguinte trecho, “ajeita e bota com raiva, bota com raiva, bota com raiva”, em nítida menção a uma relação sexual intensa. De modo um tanto surpreendente, o pesquisador observou que as mulheres cantavam e dançavam esta canção com mais ênfase do que os homens. Até mesmo duas integrantes do grupo em que o pesquisador se encontrava, as primas de sua colega, dançavam com muita sensualidade esta e outras letras pornográficas. No baile em questão, juntamente com a presença intimidadora das armas, a pornografia ou, nos termos do próprio funk carioca, a “putaria rolava solta”. Porém, o pesquisador não chegou a ver nenhuma roupa ou ato considerado imoral. Ao contrário de muitas danceterias de classe média ou alta, quase não havia casais se beijando no evento e não foi constatado pelo pesquisador nenhum ato sexual

23. Caveirão é o nome popular do carro blindado usado pelo batalhão de operações policiais especiais da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro em incursões nas favelas na capital fluminense. Oficialmente, o nome desse carro blindado é veículo blindado de transporte de pessoal. O filme *Tropa de Elite* (2007), do diretor José Padilha, tornou o *Caveirão* e o BOPE bastante populares entre os setores médios da população urbana do Rio de Janeiro.

em público. Aliás, nem mesmo rapazes ou homens sem camisa foram vistos. Pelo contrário, o vestuário era bem diversificado, principalmente o feminino, mas em geral as pessoas estavam arrumadas seguindo parâmetros da moda carioca. No caso dos homens, por exemplo, destacavam-se as camisas oficiais de futebol, muitas de times importados, que custavam, à época, em torno de R\$ 150,00 em lojas de esporte dos grandes *shoppings* cariocas. O pesquisador ficou particularmente intrigado com o número acentuado de camisetas com o nome Rooney²⁴ nas costas, tanto de seu clube quanto da seleção inglesa. Não imaginava que este jogador inglês fosse tão popular naquele contexto urbano.

Houve um momento particularmente interessante durante o baile, que não estava em uma de suas noites mais cheias, segundo moradores locais, o que permitia um deslocamento relativamente fácil até mesmo pela *pista de dança*, onde a confusão costuma ser maior: uma espécie de minuto de silêncio (que durou menos tempo do que isto) em homenagem a alguém que recentemente falecera. O pesquisador não procurou averiguar quem era, mas dois moradores deixaram claro que estas homenagens em geral estão ligadas a componentes do narcotráfico. O baile inteiro parou durante alguns instantes para reverenciar um *guerreiro abatido em combate*.

O lado subterrâneo do funk carioca, com muitas de suas infrações e proibições estava presente naquela madrugada na Nova Holanda, contrastando bastante com os discursos e atitudes observados pelo pesquisador no evento da tarde anterior, já relatados neste trabalho. Parece que uma séria discussão sobre educação que inclua o funk precisa levar em conta estes dois lados, para que não se concretize de forma ingênua e pouco abrangente.

DA EDUCAÇÃO EM GRANDES METRÓPOLES: UM DIÁLOGO ENTRE MUNIZ SODRÉ, JEAN-JACQUES ROUSSEAU, ISTVÁN MÉSZÁROS E PAULO FREIRE

A educação é um tema fundamental em termos acadêmicos. Em primeiro lugar, por motivos óbvios: é a própria *praxis* pedagógica que está em jogo na academia, na maior parte do tempo. Assim como dito por Sodré, no capítulo *O Ethos Midiatizado* do livro *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede* (Sodré, 2002), Aristóteles, ao conceituar as três ambiências ou gêneros existenciais fundamentais para a vida na *polis* grega, apresenta o *bios theoretikos* ou da vida contemplativa. A teoria, deste modo, surge da observação

24. Wayne Rooney foi negociado por £20 milhões em 2004 com o Manchester United e, desde então, tem sido o principal jogador inglês de futebol em atividade no mundo. Nascido em 1985, Rooney já conquistou títulos importantes, como o tricampeonato inglês, a *Champions League* (campeonato europeu de clubes) e o campeonato mundial interclubes da FIFA, em 2008, onde foi também o artilheiro com três gols. Disputou as Copas do Mundo da Alemanha, em 2006, e da África do Sul, em 2010.

e sistematização dos elementos cotidianos que compõem a prática de qualquer atividade contínua e regular do ser humano. Neste sentido, uma teoria necessita da prática que a alimenta, ao mesmo tempo em que a prática em qualquer campo dos sistemas sociais é adaptada, burilada, aprimorada através da teoria. Portanto, não há sentido em uma separação radical entre teoria e prática para o bom funcionamento de ambas. Em alguns setores da vida social isto fica mais evidente, como na medicina, em que não é possível arriscar ser médico sem explicações plausíveis a respeito dos procedimentos médicos envolvidos nas atividades relativas à medicina social. Entretanto, é ainda mais forte a impressão de que o local mais adequado para se discutir a prática pedagógica não é a mídia ou os dispositivos midiáticos (que podem apenas complementar esta discussão), mas o próprio *locus* acadêmico: a escola e/ou a universidade. Trata-se de um importante tema que deve ser constantemente discutido: a relação entre comunicação e educação, além das formas diferentes de educação envolvidas na constituição das metrópoles contemporâneas.

Além disso, há importância na discussão sobre a educação em sentido amplo, pois elementos comunicacionais difundidos em larga escala por canais oficiais ou informais acabam por se tornarem elementos constitutivos da identidade social de determinados grupos e mesmo indivíduos nas metrópoles atuais. Os canais midiáticos, a cultura popular de um modo geral, incluindo elementos da prosa popular encontrados em canções e variações musicais contemporâneas são elementos fundamentais para o entendimento de certos contextos sociais urbanos na atualidade. Segundo Muniz Sodré (criticando a tentativa de se criar um “Homem Universal” a partir do iluminismo, que, por sua vez, resgatava os ideais clássicos da Grécia Antiga no que se refere à educação), “toda educação é comunitária”²⁵. Sodré indica três características importantes com relação à educação: 1 – Toda educação é local; 2 – Toda educação é comunitária; 3 – Toda educação tem a escola como lugar. Com estas afirmações, Sodré está apresentando uma visão sobre a educação que funciona, que é efetiva, e não sobre uma abstração genérica que muitas vezes se torna obsoleta por perder o poder de comunicação, de vínculo, o sentido comunitário e efetivo de seu processo. O papel do professor, neste sentido, não é o de um transmissor de conteúdos, mas o de um assistente do saber, aquele profissional designado e preparado para assistir ao aprendizado do aluno. Conseqüentemente, toda educação possui caráter ético e nunca é neutra. É necessário tomar posições quando se educa²⁶.

25. Afirmação feita pelo professor Muniz Sodré em sua aula do curso de Pós-Graduação em Comunicação da ECO/UFRJ ministrada no dia 02/09/2009, nas dependências da ECO/UFRJ.

26. Sodré já discutira, até certo ponto, a relação ético/política envolvida nos processos educacionais, no segundo capítulo de seu livro citado anteriormente, *Antropológica do Espelho. No capítulo “A hexis educativa”* (Sodré, 2002), o autor afirma que não reside apenas na destreza do educador a chave para uma educação efetiva; o direcionamento ético-político desta educação é fundamental para seu futuro resultado na vida dos indivíduos envolvidos no processo educacional.

No que se refere a este assunto, Augusto Boal apresenta uma distinção importante entre os termos *educação* e *pedagogia*:

Educar vem do latim *educare*, que significa *conduzir*. Educar significa a transmissão de conhecimentos inquestionáveis ou inquestionados. Significa ensinar o que existe e é dado como certo e necessário. Pedagogia vem do grego *paidagogós*, que era o indivíduo, geralmente escravo, que caminhava com o aluno e o ajudava a encontrar a escola e o saber (Boal, 2009: 245).

Deste modo, segundo Boal, “educação significa a transmissão do saber existente. Pedagogia, a busca de novos saberes” (Ibid.). Assim, é nas disputas e lutas pela hegemonia do pensamento local que se encontram as verdadeiras bases de uma discussão sobre a dialética “*ethos x hexis*” e seu caráter formativo. Do ponto de vista teórico, autores como o próprio Sodré (2002), Rousseau (1999), Freire (1996) e Mészáros (2008) atestam, cada um à sua maneira, que educação não reside somente na transferência de conteúdos de professor(es) a aluno(s). A verdadeira educação, mais do que caráter informativo, necessita da admissão pelo educador de que este participa do processo formativo do cidadão metropolitano, inclusive no que diz respeito à prática profissional de adultos, no caso dos cursos universitários. Portanto, nas próximas linhas serão apresentados alguns elementos do pensamento sobre educação dos autores citados, para auxiliar na discussão sobre as possibilidades pedagógicas do funk carioca.

Em *Emílio ou Da Educação*, Jean-Jacques Rousseau expõe uma crítica radical à educação do século XVIII em Paris e nos grandes centros franceses. De forma leve e bem-humorada (ainda que seja um livro extenso e após ser completamente lido, notar-se que se trata de uma densa reflexão a respeito do caráter formativo da educação), Rousseau apresenta ao longo de cinco capítulos uma proposta de formação ideal do indivíduo/cidadão. Trata-se de uma idealização teórica baseada na observação empírica, segundo o próprio autor e, como ponto extremamente positivo, pode-se destacar a valorização dos trabalhos manuais com relação a uma educação calcada principalmente nos aspectos intelectuais do indivíduo/cidadão. Rousseau chega mesmo a discutir até a educação sentimental de Emílio, seu personagem fictício, tipo ideal a ser educado pelo próprio, enquanto preceptor. Apesar de se tratar de outra época e de outro contexto social, em que a figura do preceptor era comum a certos setores da sociedade francesa, pode-se entender muitas das indicações de Rousseau como sendo importantes críticas ao sistema de ensino das grandes cidades francesas de meados do século XVIII. Instituições como escolas tornavam-se, gradualmente, mais prestigiosas como formadoras de indivíduos/cidadãos, tal como também atesta a obra de Foucault sobre as sociedades disciplinares (Foucault, 1979; 1996a).

De forma muito sintética e esquemática, o que se pode dizer sobre o livro de Rousseau é que esta importante obra foi dividida pelo autor em cinco capítulos (ou livros), que trabalham suas indicações a respeito da educação de forma cronológica.

Com relação a elementos do funk carioca, algumas afirmações de Rousseau neste livro podem ser encaradas como pontos de partida para uma discussão ampla. Segundo o autor francês, “já não há objetos horrendos para quem os vê todos os dias” (Rousseau, 1999: 47). Esta frase, relacionada à importância de se apresentar à criança com menos de dois anos objetos e coisas (insetos, animais) desagradáveis, para que desde cedo ela se acostume a conhecer não apenas as coisas boas da vida, mas também as coisas ruins, pode ser reinterpretada à luz do contexto urbano atual no Rio de Janeiro. Não causa horror em muitos moradores de favelas cariocas as falas sobre o narcotráfico em tantas letras de funk carioca ou mesmo a presença de palavras pornográficas, pois estas palavras e as situações envolvendo o poder paralelo estão presentes constantemente na vida de muitos cidadãos cariocas. Não há horror no cotidiano, por mais horrível que este seja.

É interessante que Rousseau, em determinado momento do livro, afirma: “Leitores vulgares, perdoai meus paradoxos, é preciso cometê-los quando refletimos; e, digam o que disserem, prefiro ser homem de paradoxos a ser homem de preconceitos” (Rousseau, 1999: 91). Esta frase ganha um sentido especial ao se encarar o funk como elemento pedagógico porque, assumindo todas as suas contradições, o fato da academia olhar de forma séria para o funk carioca, tentando compreendê-lo (trata-se de um ritmo popular, oriundo de comunidades de baixa renda) e relacionar estas contradições ao próprio Rio de Janeiro e sua constituição sócio-histórica indica um combate ao preconceito com relação às favelas somente como guetos de exclusão. É o contrário do que a política pública do próprio Rio de Janeiro vem fazendo atualmente, construindo muros e utilizando agentes externos para uma pacificação sem diálogo com os moradores da própria comunidade.

Neste sentido, outra frase de Rousseau parece de extrema importância:

Assim que Emílio souber o que é a vida, minha primeira preocupação será ensiná-lo a conservá-la. Até agora, não fiz distinção entre as condições, as posições sociais e as riquezas, e tampouco distinguirei daqui por diante, porque o homem é o mesmo em todas as condições sociais (Rousseau, 1999: 247).

Embora talvez não seja possível erradicar todos os preconceitos existentes, o sentido da educação deve ser o de minimizá-los ao máximo. Uma educação plena e com caráter humanitário precisa gostar de gente, ao contrário da

conservadora transmissão de conteúdos que mantém o capitalismo funcionando a plenos vapores, o que indica que elementos culturais de classes sociais menos abastadas devem ser levados também em consideração durante o processo educacional. Aliás, como meta maior, a própria educação deveria comportar alunos heterogêneos, de distintas classes sociais e com diferentes experiências de vida.

Rousseau também aponta que “em vão a tranquila razão nos faz aprovar ou reprovar; somente a paixão nos faz agir” (Rousseau, 1999: 231). Embora discutível se a educação deve se pautar pela paixão, uma educação que leve em conta as paixões do indivíduo, inclusive as musicais, pode vir a ser mais completa do que aquela que apenas leve o indivíduo em formação a decorar fórmulas.

Fica evidente no livro de Rousseau que sua proposta educacional realiza uma importante discussão dialética entre o indivíduo e suas necessidades concretas de sobrevivência enquanto ser vivo e o cidadão e suas relações sociais adquiridas no contexto da cidade. Começa pelos sentidos, termina pela política. Começa com o *batidão* tocando, termina com a confecção de uma cartilha com direitos trabalhistas. É claro que esta relação não é unívoca ou direta, mas um elemento que coloca os sentidos em evidência, como o funk carioca (ou qualquer outro ritmo popular) pode ser usado como elemento de mobilização política e de instrução até para adultos, como a cartilha descrita em tópico anterior demonstra.

A questão de uma pedagogia do trabalhador fica mais evidente na obra de István Mészáros (2008), *A educação para além do capital*. Segundo o autor, “no reino do capital, a educação é, ela mesma, uma mercadoria. Daí a crise do sistema público de ensino, pressionado pelas demandas do capital e pelo esmagamento dos cortes de recursos dos orçamentos públicos” (Mészáros, 2008: 16).

O autor discute o enfraquecimento da educação pública como efeito causado pelo próprio desenvolvimento do capitalismo, que, para funcionar de modo *metabólico* (ou seja, orgânico), necessita aumentar os vínculos concretos entre seu *modus operandi* e suas estruturas de pensamento. Assim, é preciso acreditar que o consumo é valioso e uma educação privada, clientelista, reforça este cenário. Trata-se esta de uma educação que, ideologicamente, brada aos quatro ventos que é preciso formar para o mercado de trabalho (mesmo em se tratando do ensino médio). Segundo Mészáros, “o enfraquecimento da educação pública, paralelo ao crescimento do sistema privado, deu-se ao mesmo tempo em que a socialização se deslocou da escola para a mídia, a publicidade e o consumo” (Ibid.). Se a educação é comunitária, enfraquecer os laços sociais locais, trocando-os gradualmente pela encenação consumista dos laços, pela reprodução metabólica do não vivo e pela espetacularização das relações sociais é uma estratégia do capitalismo como sistema, segundo o autor.

A saturação de signos e incessante repetição de mensagens não é fruto exclusivo do funk carioca. Embora de modo mais agradável, menos direto e agressivo, a publicidade midiática trabalha em cima de uma economia política do signo, na qual a informação ao ser exacerbada quantitativamente sem um acompanhamento pedagógico que possibilite uma leitura crítica dos meios de comunicação de massa torna difícil a interpretação dos fenômenos de forma crítica: “Vivemos atualmente a convivência de uma massa inédita de informações disponíveis e uma incapacidade aparentemente insuperável de interpretação dos fenômenos²⁷” (Mészáros, 2008: 17).

A saída que Mészáros indica para esta situação é justamente uma aliança entre os processos políticos e a educação, como forças complementares:

Apenas a mais ampla das concepções de educação nos pode ajudar a perseguir o objetivo de uma mudança verdadeiramente radical, proporcionando instrumentos de pressão que rompam a lógica mistificadora do capital (Mészáros, 2008: 48).

Neste ponto, a cartilha dos MCs estabelece uma ligação entre movimentação política e caráter pedagógico voltado para questões emancipatórias do trabalhador. Instigando os MCs a serem independentes na medida do possível e criticando fortemente as grandes gravadoras e a indústria do entretenimento, a cartilha usa termos e linguagem marxista e se aproxima em muito do que Mészáros aponta como ligação entre a educação e a política emancipatória. A própria realização da cartilha já é uma vitória, fruto da parceria entre diferentes entidades sem fins lucrativos e com o objetivo de politizar os integrantes de um gênero musical com baixa escolaridade, criando ferramentas de articulação para os próprios MCs. Ainda segundo Mészáros,

o papel da educação é soberano, tanto para a elaboração de estratégias apropriadas e adequadas para mudar as condições objetivas de reprodução, como para a *automudança consciente* dos indivíduos chamados a concretizar a criação de uma ordem social metabólica radicalmente diferente. É isso que se quer dizer com a concebida “sociedade de produtores livremente associados”. Portanto, não é surpreendente que na concepção marxista a “*efetiva transcendência da auto-alienação do trabalho*” seja caracterizada como uma tarefa inevitavelmente educacional (Mészáros, 2008: 65).

O autor conclui, de forma definitiva: “A esse respeito, dois conceitos principais devem ser postos em primeiro plano: *a universalização da educação e a universalização do trabalho como atividade humana auto-realizadora*. De

27. A este respeito, a obra do francês Jean Baudrillard (1991), *Simulacros e Simulação*, já apontava esta questão no início dos anos 1980: “inflação da informação, deflação do sentido”.

fato, nenhuma das duas é viável sem a outra” (Mészáros, 2008: 65. Grifos no original).

Com relação a Paulo Freire, este autor é até mais evidente no que diz respeito a uma proposta de compreensão das possibilidades pedagógicas contidas no funk carioca. Em primeiro lugar, Freire aponta para a relação de autonomia que está diretamente vinculada a uma educação de cunho progressista, e também para o caráter processual da educação:

Ninguém é sujeito da autonomia de ninguém. Por outro lado, ninguém amadurece de repente, aos 25 anos. A gente vai amadurecendo todo dia, ou não. A autonomia, enquanto amadurecimento do ser para si, é processo, é vir a ser. Não ocorre em data marcada. É neste sentido que uma pedagogia da autonomia tem de estar centrada em experiências estimuladoras da decisão e da responsabilidade, vale dizer, em experiências respeitadas da liberdade (Freire, 1996: 107).

Freire atesta o caráter político de qualquer educação, ao afirmar que é preciso tomar partido ao educar. Além disso, o respeito pelo outro se dá na escolha dos materiais mais adequados para as aulas, relacionados à vida dos indivíduos que estão no papel de educando. É preciso aproximar-se do outro para melhor alfabetizá-lo e, posteriormente, fazer com que esse indivíduo apreenda outros conteúdos definidos mais complexos. Educar no Rio de Janeiro, por exemplo, em escolas municipais de ensino fundamental, é também buscar elementos de aproximação entre educador e alunos. Nesse sentido, o funk carioca pode funcionar como elemento-chave, visto que sua circulação ocorre independentemente das instituições de ensino. Isto não quer dizer que se deva aceitar o funk carioca como um todo neste tipo específico de pedagogia. O estímulo ao aluno precisa ocorrer dentro de certos limites educacionais que levem em conta os valores positivos a serem apreendidos por estes indivíduos em seu processo de formação. Estimular um determinado tipo de canção, aceitar as batidas do funk carioca e exercitar a capacidade dos alunos de criar e executar estas canções pode ser muito positivo. Inclusive para servir como base para discussões éticas, em que determinados conteúdos pornográficos e de apologia ao narcotráfico existem como pontos para incitar uma discussão de elementos negativos para a formação destes indivíduos.

Freire também combate a *burocratização da mente*. Fazer escolhas conscientes é permitir-se a aventura e o caráter lúdico que precisam existir também nos processos pedagógicos em diferentes idades e contextos. Segundo Freire, há um processo de “burocratização da mente” (Freire, 1996: 114) que se deve evitar. É preciso entender o ensino como uma aventura, um processo de troca em que tanto o educando aprende quanto o educador. Com relação a este

tópico, é interessante notar que estimular os alunos a trazerem elementos de seu cotidiano para determinados objetivos das aulas pode ser um exercício muito efetivo (e afetivo) neste processo de troca. Se o funk carioca participa do cotidiano de muitas crianças do Rio de Janeiro na atualidade, ele precisa ser trazido à sala de aula, com todos os seus aspectos positivos e negativos, pois a discussão partirá daí.

Entendendo a história como possibilidade e não como determinismo, Paulo Freire é extremamente político em seus escritos. O autor busca uma mudança que só é possível entendendo a realidade como ela é, para, a partir deste ponto, iniciar uma mudança consciente: “Sempre recusei os fatalismos. Prefiro a rebeldia que me confirma como gente e que jamais deixou de provar que o ser humano é maior do que os mecanicismos que o minimizam” (Freire, 1996: 115).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: FUNK CARIOCA IMPRÓPRIO PARA MENORES

Embora se admita aqui que é necessário um aprofundamento posterior da discussão pedagógica iniciada neste trabalho, é possível esboçar algumas considerações a título de conclusão parcial e temporária: assim como o funk carioca exibe contradições notórias como elemento cultural, sendo que algumas destas contradições parecem exibir o caráter contraditório da própria cidade (ou das inúmeras cidades) do Rio de Janeiro atual, pode-se falar em mais de uma pedagogia do funk carioca. Particularmente duas são analisadas neste artigo: uma pedagogia positiva e uma pedagogia negativa.

A pedagogia positiva analisada aqui está relacionada à cartilha dos MCs como resultado e como parte de um processo mais amplo de pedagogia do cidadão e trabalhador oriundo de favelas. Este processo envolve a constituição da APAFunk e suas recentes conquistas.

A pedagogia negativa analisada aqui está diretamente ligada ao próprio contexto em que o funk carioca é gerado e difundido: favelas dominadas por poderes paralelos e cujas condições educacionais e de moradia não são adequadas a uma formação plena (do ponto de vista do que seria desejável por padrões não elitistas, nem rígidos, mas conscientes das possibilidades plenas do ser humano). O clima de tensão do próprio baile descrito neste trabalho funciona como um termômetro da discussão. Como seria uma música gerada e difundida neste contexto? Teria como não ser predominantemente agressiva e *abusada*? Sobre este aspecto, as palavras do autor Simon Frith parecem bastante adequadas:

to understand cultural value judgments we must look at the social contexts in which they are made, at the social reasons why some aspects of a sound or spectacle

are valued over others; we must understand the appropriate times and places in which to voice such judgments, to argue them (Frith, 1996: 21-22) ²⁸.

Assumindo as palavras de Shusterman,

em termos mais gerais, o julgamento estético não é pura, elevada e desinteressada contemplação da forma, tal como é normalmente definido. Ele é, ao contrário, profundamente condicionado e governado por interesses e preconceitos político-sociais (inclusive raciais) (Shusterman, 1998: 177-178).

O funk carioca é julgado, evitado e pouco discutido, assim como também são julgadas superficialmente, evitadas e pouco discutidas as favelas cariocas e seus problemas sociais. Porém, como afirma Shusterman com relação à arte, seguindo uma perspectiva deweyana, “como experiência, a arte é evidentemente uma parte de nossa vida, uma forma especialmente expressiva de nossa realidade, e não uma simples imitação fictícia dela” (Shusterman, 1998: 45).

Como experiência, a arte deve comportar a cultura popular como elemento constitutivo. As experiências estéticas não devem estar confinadas a critérios exclusivamente elitistas. É na educação formal que se estabelecem critérios de valor para o julgamento artístico:

A educação e a possibilidade de escolha têm um papel enorme, muitas vezes esquecido, na determinação dos objetos de prazer. De maneira geral, gostamos daquilo que somos treinados e condicionados a gostar e daquilo que as ocasiões e as circunstâncias nos permitem achar bom (Shusterman, 1998: 114).

Além disso, Shusterman acredita também na importância da experiência da arte popular por resgatar (e não evitar) os prazeres mundanos como objetos de desejo legítimo. A ideia de vivenciar a arte aponta para esta valorização e o termo funk, em sua origem norte-americana, segundo o autor, “usado para caracterizar e elogiar muitas músicas de rock, deriva de uma palavra africana que significa ‘suor positivo’ e expressa uma estética africana de engajamento vigoroso e comunitário, distante do isolamento desmotivado” (Shusterman, 1998: 118-119).

Mais do que defender o funk carioca como forma de arte – algo que ainda merece uma discussão específica mais aprofundada – este artigo tentou discutir, a partir de uma base teórica e de alguns elementos empíricos, as contradições paradoxais do funk carioca como elemento cultural, apontando

28. “Para entender julgamentos a respeito dos valores culturais, nós temos que observar os contextos sociais nos quais eles são produzidos, as razões sociais pelas quais alguns aspectos de um som ou espetáculo são valorados com relação a outros. Nós temos de entender os tempos e espaços apropriados em que são pronunciados tais julgamentos, para discuti-los” (Frith, 1996: 21-22). Tradução nossa.

na direção de contradições também paradoxais do próprio Rio de Janeiro enquanto cidade. O mesmo elemento cultural que motivou compositores e intérpretes a lutarem por seus direitos e mobilizou acadêmicos e manifestantes de movimentos sociais em prol de uma luta por direitos trabalhistas e de reconhecimento cultural e redução de desigualdades serve como *motor* de eventos semanais que podem ou não ser promovidos por grupos dentro da legalidade. No caso do baile descrito neste artigo, trata-se de um evento que fora promovido por um grupo fora da legalidade.

Em termos positivos e negativos, porém, há uma semelhança: do que foi visto até aqui, fica a impressão de que o funk carioca é música para *maiores de 18 anos*, ou seja, adultos. Principalmente no que se refere às letras que falam abertamente de sexo, a análise apresentada aqui parece demonstrar alguns elementos impróprios para menores. ■

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2002.
- . Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (org.). *Sociologia*. São Paulo: Ed. Ática, 1997, p. 115-146 (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- . *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1995.
- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa, PT: Ed. Relógio d'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.
- . *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- . *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- . *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- . *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas; v. 1), p. 165-196.
- BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2009.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 2004.
- ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.
- EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. Rio de Janeiro: Ed. Martins Fontes, 2005.
- . *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2005.

- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1996a.
- . *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola, 1996b.
- . *Microfísica do poder*. Org. e trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1979.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 2006.
- FREIRE Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura).
- FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge, MA, US: Harvard University Press, 1998.
- GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1978.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.
- JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa: as condições de produção*. São Paulo: Ed. Pioneira, 1975.
- JANOTTI JR., Jeder. *Música popular massiva e comunicação: um universo particular*. Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação (NP Comunicação e Culturas Urbanas) do XXX Congresso Brasileiro de Ciências em Comunicação, Santos, SP, 2007.
- . Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. In: *UNIREVISTA*, Vol. 1, número 3, julho de 2006.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- MARCIER, Maria Hortense; OLIVEIRA, Jane Souto de. A palavra é: favela. In: *Um século de favela*. ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (org.). Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004, p.61-114.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.
- MEDEIROS, Janaína. *Funk carioca: crime ou cultura?* São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2006.
- MÉSZÁROS, István. *A educação para além do capital*. Trad. Isa Tavares. – 2ª Ed. – São Paulo: Boitempo Ed., 2008 (Coleção Mundo do Trabalho).

- MIZRAHI, Mylene. *Funk e mimesis: trocas entre o gosto local e o gosto global*. Trabalho apresentado no ST04 Mídia, consumo e relações de poder do XXX Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, MG, outubro de 2006.
- NEGUS, Keith. *Music genres and corporate cultures*. New York, US: Routledge, 2005.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou Da Educação*. Trad. Roberto Leal Ferreira. – 2ª Ed. – São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999 (Coleção Paidéia).
- SÁ, Simone Pereira de. *Som de preto, de proibidão e tchuchucas: o Rio de Janeiro nas pistas do funk carioca*. Trabalho apresentado II Simpósio Espaços Urbanos na Comunicação Contemporânea, PPGCOM UFPE, 2008.
- . *Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?! Trabalho apresentado no GT Mídia e Entretenimento da XVI COMPÓS, UTP, Curitiba, 2007*.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. São Paulo: Ed. Record, 2000.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.
- SLOTERDIJK, Peter. *O desprezo das massas: ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2002.
- SODRÉ, Muniz. *Sociedade, mídia e violência*. Porto Alegre: Sulina; Edipucrs, 2006.
- . *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. DP & A, 2005a.
- . Por um conceito de minoria. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (org.). *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Ed. Paulus, 2005b, p. 11-14.
- . *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2002.
- . *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1999.
- VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

Artigo recebido em novembro de 2010 e aceito em 26 de janeiro de 2012.