

A estética da insurgência do coletivo Anarkofunk: a favela como espaço de luta e de desobediência

Luana Loria*

Contextualizando o movimento cultural do funk carioca

O gênero musical funk, originado nos Estados Unidos nos anos 1960, chega ao Brasil na década de 1970. Já a partir dos anos 1980, o funk no Brasil começa a transitar em um processo de diferenciação do gênero norte-americano, devido à influência de outros ritmos e à tradução, nem sempre literal, das canções em inglês substituídas por frases em português. Mas é, sobretudo a partir dos anos 1990, que o funk torna-se popular no Rio de Janeiro e no Brasil e, por suas conotações específicas, passa a ser considerada uma manifestação musical e cultural genuinamente nacional. Desse modo, junto com o samba, o funk caracterizou-se como um gênero musical essencialmente carioca. O poeta, líder comunitário e militante do movimento cultural “Funk é Cultura”, Deley de Acari, define o funk como “uma música eletrônica da diáspora africana; uma música herdeira da ‘cultura black’ estadunidense, mas também herdeira das nossas formas culturais tradicionais negras como a umbanda, o samba, o candomblé” (LOPES, 2011).

Os primeiros bailes funk aconteceram no começo dos anos 1970, aos domingos, na antiga casa de show chamada Canecão, na Zona Sul, no Bairro de Botafogo (VIANNA, 1988). A partir do momento em que o Canecão começou a ser considerado um palco nobre da MPB, os bailes da pesada¹ foram transferidos para os clubes dos subúrbios e passaram a acontecer, a cada semana, em bairros diferentes. Portanto, o funk migrou de uma área nobre e elitizada da Zona Sul para os subúrbios cariocas e para as favelas, e isso determinou um câmbio do público que, a partir dessa nova localização dos bailes, começou a ser composto predominantemente por pobres e negros. Lopes (2011) afirma que o momento em que os bailes assumiram uma nova batida coincidiu com a fase em que os eventos foram transferidos para a periferia e, de fato, lá houve a influência de outros ritmos negros, como o jongo e o samba. A migração do funk para as periferias, apesar da sua

* Doutora em ciências humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, SC, Brasil. E-mail: luanalo2689@gmail.com

¹ Os DJs dos bailes das pesadas, Big Boy e Ademir Lemos, faziam sessões de soul e rock, e começaram a ter muito sucesso. Foram despejados pelo proprietário do Canecão para dar lugar aos shows do cantor Roberto Carlos.

grande popularidade, determinou também a formação de um contexto dominado pelos preconceitos e pelos ataques, como a forma pejorativa de se referir ao estilo como música de “preto favelado”. Além disso, nos bailes de corredores definidos “clube de luta do funk carioca proibido”,² aconteciam brigas entre grupos diferentes, muitas vezes gerando vítimas fatais. Resumindo, a nova localidade mais periférica dessa manifestação e os eventos violentos que aconteciam em certos bailes começaram a abalar fortemente a imagem do movimento. Os bailes funk foram sujeitos a uma campanha criminalizadora a ponto de serem proibidos a partir de 1992, ano em que houve o famoso arrastão na praia de Arpoador no Rio de Janeiro, invadida por jovens negros e “funkeiros” (HERSCHMANN; FREIRE FILHO, 2005). Em decorrência desse e de outros eventos, o estereótipo do funkeiro como vagabundo, malandro, violento e criminoso foi ainda mais reforçado, e o movimento funk, consequentemente, categorizado como cultura do negro, pobre e favelado, da violência e do crime. Foram esses fatores que também contribuíram com o aumento da marginalização pela mídia e pelas instituições.

[...] O mundo funk agasalha em seu espaço paus, pedras e armas de fogo. Grupos de jovens, em busca de divertimento, espalham muito mais terror do que alegria. Transformou-se num ritual de vida e morte. [...] Não há distinção entre funk, favela e tráfico de drogas no Rio. (*Jornal do Brasil* apud HERSCHMANN, 2000, p. 92).³

No final dos anos 1990, o funk passou por um processo de valorização pela indústria musical e começou a ser apropriado pela cultura institucionalizada, que anteriormente o recusava e o marginalizava. O funk voltou a aparecer em boates e clubes das áreas nobres. No início do século XXI, reconhece-se legalmente o estilo como ritmo carioca: o funk é declarado oficialmente patrimônio cultural do Rio de Janeiro pela Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (ALERJ), de acordo com a Lei nº 5.543, de 22 de setembro de 2009. Assim, o funk legitimou-se como movimento cultural e musical de caráter popular, tornando-se um dos símbolos da cultura nacional. Ademais, como afirma Carvalho (2009), a partir dos anos 1990, torna-se o estilo musical símbolo da favela, substituindo o samba na cultura musical dos jovens. Apesar desse reconhecimento institucional e cultural, continua sendo forte e predominante, na visão pública e midiática, o imaginário sobre o funk que o associa ao crime, violência, falta de cultura e ao mau gosto; imagem que refletiria, segundo essa visão, a manifestação do vazio das favelas. Para esclarecer a questão

² Descrição dos bailes de corredores: “[n]o corredor, os bondes se dividiam em lados (A e B) para brigar. Geralmente, ficavam separados por uma corda ou grupos de segurança contratados, que, munidos de correntes, cintos ou borrachas, apenas evitavam que a briga se generalizasse. O que quase nunca acontecia, pois o corredor sempre teve suas regras e quem não as respeitava era banido. Apesar de ilegal e bárbaro, o “esporte”, como era visto entre os integrantes, sempre foi pautado em cima da honra. Nunca alguém caído era abatido. Gestos de cumprimentos em meio ao combate também podiam ser vistos, como ocorrem em lutas de boxe” (SAUDINO; MAGESTE, 2016).

³ Trecho do editorial intitulado “Juventude Transviada” publicado no *Jornal do Brasil* em 5 de junho de 1995, p. 11.

sobre a institucionalização desse estilo por um lado e a marginalização por outro, cabe diferenciar os vários tipos de funk para destacar quais foram as vertentes aceitas e reapropriadas pelo mercado musical hegemônico e quais as vertentes foram marginalizadas e censuradas.

Nesse momento, interessa propor a distinção entre funk proibido ou proibidão e o funk *permitted* sugerida no artigo “Artes da periferia: conflito em imagens, música e dança”, de Rose Satiko Gitirana Hikiji e Carolina Caffé (2013). Apesar da expressão *permitted* não ser usada na realidade do movimento musical-cultural e raramente no contexto acadêmico, acredito que ela permita distinguir, de forma concisa, o funk censurado e recusado pelo Estado e pelo mercado daquele aceito e reconhecido como produto do mercado e concebido como manifestação popular. O funk proibidão pode se referir aos funks eróticos e aos funk de contexto relacionados a facções criminosas, geralmente proibidos na mídia oficial, cuja venda de CDs também é ilegal. O funk proibido de facção começou a tornar-se popular no final da década 1990 e corresponde, segundo Mizrahi (2013), à fase intermediária do movimento funk, cuja primeira etapa era caracterizada pelos raps de contexto, mais engajados, que retratavam temas polêmicos, como o contexto de violência nas favelas cariocas, assim como os preconceitos sofridos por seus habitantes. Os raps de contexto, segundo Mizrahi (2013, p. 862), são “músicas cujas letras produzem uma crônica de tom não apenas politicamente correto sobre o dia a dia dos habitantes da favela mas efetivamente mais politizado, se consideramos uma definição formal de política”. Os principais personagens retratados nos raps de contexto eram o traficante, o policial corrupto, o trabalhador, o morador da favela. Nos funks de facção, as temáticas apresentadas são principalmente o crime, a violência e o tráfico de drogas, que são normalizados, elogiados e exaltados diferentemente da visão mais crítica dos raps de contexto. O funk proibido “narra as ações ilícitas dos traficantes de drogas e as tensas relações envolvendo a polícia, o bandido e o ‘playboy’” (MIZRAHI, 2013, p. 862). Essa vertente costuma referir-se às facções que controlam o tráfico de drogas no Rio de Janeiro: o Comando Vermelho (CV), o Terceiro Comando (TC) e os Amigos dos Amigos (ADA). Desse modo, as canções servem também para circunscrever e marcar os territórios e os bairros controlados pelas facções. Como afirma Russano (2015), existe uma clara associação do funk proibido de facção com o *gangsta rap* norte-americano,⁴ que surgiu no final dos anos 1980.

[...] há uma relação direta entre o Funk Carioca e a cultura estadunidense. Ao mesmo tempo, pude encontrar outros estilos de música relacionados ao banditismo, em 12 outras partes do mundo, como é o caso dos narcocorridos mexicanos, das narcocumbias sul-americanas e das canções ita-

⁴ Descrição do gangsta rap norte-americano: “[g]angsta Rap developed in the late 80s. Evolving out of hardcore rap, gangsta rap had an edgy, noisy sound. Lyrically, it was just as abrasive, as the rappers spun profane, gritty tales about urban crime [...], gangsta rappers rhyme in the first person about the lives of thugs, felons, gang members, pimps and crack dealers. Gangsta rappers portray the thugs they’re rapping about” (GANGSTA..., 2017).

lianas que louvavam os mafiosos no início do século XX (RUSSANO, 2015, p. 11-12).

Outro subgênero considerado proibidão e que corresponde, segundo Mizrahi (2013, p. 862), à fase mais recente do movimento é o funk erotizado, o funk *putaria*, “músicas cujas letras nomeiam os órgãos sexuais e descrevem de modo fisiológico as relações eróticas entre os gêneros feminino e masculino, o que pode ser feito de maneira explícita ou velada, quando se recorre ao uso do duplo-sentido”. Já o permitidão é o funk institucionalizado e reconhecido pelo Estado. Nele, é proibida qualquer apologia ao crime ou à violência, e não há palavrões. A prefeitura do Rio e outras instituições investiram e continuam a investir na organização de eventos e paradas culturais como o Red Bull Funk-se em julho de 2009 e o Rio Parada Funk em 2011, 2012, 2013, 2014 e 2015.

Desse modo, como manifestação da cultura popular, o funk foi incorporado aos setores das indústrias da cultura nas últimas décadas, devido a seu importante valor mercadológico e sua atratividade entre os jovens e entre a população em geral. Isso determinou o reconhecimento e o privilégio de certos funkeiros pelo mercado e também o ofuscamento de outros. A institucionalização do funk, de fato, implicou um processo de filtração dos traços mais subversivos do estilo com a recusa das vertentes que não se adaptam às exigências do mercado e das instituições. Mizrahi (2013) diz que, com as secretarias de cultura e de educação durante o governo de Sérgio Cabral e a gestão do prefeito Eduardo Paes, iniciou-se uma fase de valorização e de reconhecimento do funk, o que levou à

promulgação de duas leis pela Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro. O então candidato à prefeitura do Rio de Janeiro nas eleições de 2012, Marcelo Freixo, esteve diretamente ligado ao processo de aprovação dessas leis. Uma dessas leis revogou uma outra, anterior, que estabelecia normas para a realização de raves e bailes funk, mas que na prática inviabilizava a realização destes últimos. A outra dessas leis interessa mais propriamente aos propósitos da discussão que aqui estabelecemos e define o funk como “movimento cultural”, reforçando que daquele momento em diante os assuntos relativos ao mesmo deveriam ser “prioritariamente” tratados pelos órgãos de cultura do Estado (MIZRAHI, 2013, p. 867).

A partir da institucionalização do movimento, a luta contra a criminalização e depreciação do funk continuou e reforçou, a fim de evitar situações de ataque e agressões e proteger quem não era bem visto pelo mercado e pelas instituições. A Associação de Profissionais e Amigos do Funk (Apafunk), por exemplo, composta por artistas funkeiros, intelectuais e políticos, surgiu no intento de oferecer tutela e proteção jurídicas aos que pertencem ao movimento. MC Leonardo é um dos fundadores desse movimento, junto com a professora Adriana Facina, e esta afirma que o Apafunk tenciona criar espaços alternativos para divulgar as produções musicais recusadas pelo mercado. Essa associação tem assim por objetivo “divulgar

o funk que está à margem da indústria da música e de mídia e de apoiar os artistas para garantir os direitos deles [...] através da busca do apoio na esfera legislativa do Estado” (ARAUJO, 2008, s.p.). A Apafunk participa nesse combate contra a desvalorização cultural e a criminalização do funk cuja “associação com o crime é apenas uma das formas de manifestar o preconceito; ainda há quem afirma que a batida não pode ser considerada música ou que é apenas a expressão do vazio cultural que emana das periferias” (ARAUJO, 2008, s.p.). A professora Adriana Faccina afirma que “os que hoje se ofendem com a batida do funk são herdeiros culturais dos senhores de escravos que temiam os batuques vindos de suas senzalas, pois eles demonstravam a autonomia e a potência dos que estavam no cativeiro” (ARAUJO, 2008, s.p.).

Portanto, a institucionalização e a patrimonialização do funk e o fenômeno de sua deslegitimação e criminalização são processos que ocorrem concomitantemente e que, portanto, evidenciam ambiguidades que predominam na percepção pública e cultural do movimento. A tentativa parcialmente bem-sucedida de incluí-lo dentro da cultura institucional determinou a mudança dos ideais estéticos e políticos que caracterizavam o movimento na sua origem. No artigo de Mizrahi (2013), emerge a visão segundo a qual, para sair do controle e do processo de homogeneização e manipulação do mercado e das instituições, a solução seria voltar aos raps de contexto que oferecem uma visão mais engajada e crítica sobre a realidade. O rap do contexto de hoje tem muito mais proximidade com o hip-hop. Segundo Mizrahi (2013), no funk contemporâneo, o que predomina é o som, enquanto as palavras ocupam um segundo plano, cenário contrário encontrado no rap, onde o conteúdo que se fala é o mais valorizado. A fase contemporânea do movimento funk corresponde à dança do passinho, “que se tornou permeável ao gosto oficial e ao poder público” (MIZRAHI, 2013, p. 874) e isso sinaliza, desse modo, a adesão a um formato de *mainstream* da indústria musical, à música pop (MIZRAHI, 2013).

O coletivo Anarkofunk

O coletivo Anarkofunk⁵ surge no Rio de Janeiro em 2011 na ocupação Flor do Asfalto.⁶ Hoje, o coletivo foi dissolvido e, de fato, foi uma experiência bastante breve. O fato de os ex-componentes estarem hoje bem dispersos⁷ dificulta a obtenção de informações sobre o coletivo, que se caracterizava, aliás, pela imprevisibilidade de suas atuações, pela efemeridade, pela improvisação e pela presença descontínua dos integrantes que formavam o grupo. Nessa parte, interessa delinear o contexto em que o grupo surgiu para compreender o tipo de manifestação que tencionava realizar e observar como sua posição politicamente engajada emergiu

⁵ Sugiro ver a página do grupo no Facebook: <<https://www.facebook.com/anarco.funk/>>.

⁶ Sugiro assistir o vídeo que apresenta a ocupação: <https://www.youtube.com/watch?v=ajlf_EhZrZA>.

⁷ Informação recebida pelo gestor da página Facebook da banda e por outros que tiveram contato com o coletivo.

nas práticas artísticas em que música, performance e ativismo de rua se misturam. Isto posto, anuncio as temáticas e o papel da banda Anarkofunk no movimento funk; aponto o coletivo como manifestação contra-hegemônica de rebeldia e de crítica ao sistema, como práxis estético-política que escolheu as periferias como lugar a partir do qual desobedecer e transformar.

Antes de debater mais especificamente sobre o coletivo, define-se o que se entende por ação ou práxis estético-política, retomando a designificação proposta pelo Coletivo 28 de Maio no artigo intitulado “O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto)”. A ação estético-política corresponde a “uma tomada de posição diante da arte contemporânea [...] estritamente política [...]; uma prática que pode ser realizada por qualquer pessoa” (COLETIVO 28 DE MAIO, 2017, p. 193). A ação estético-política sinaliza, portanto, “uma relação entre teoria e prática no sentido mais radical possível” e corresponde a “uma tomada de posição em que pensamento, ação e fazer se fazem o mesmo, a um só tempo” (COLETIVO 28 DE MAIO, 2017, p. 193-194). Nesse contexto, a arte se transforma em militância e ativismo, produzindo necessariamente efeitos no campo social.

As informações sobre o grupo e sua atividade foram reunidas a partir de conversas com pessoas que conheciam o coletivo, bem como a partir das letras das músicas⁸ e do único álbum disponível *on-line*; ⁹ considere também os vídeos disponíveis no canal Youtube ¹⁰ em que o Anarkofunk atuou junto a outros coletivos. A leitura do artigo escrito por Camile Vergara (2013), intitulado “Corpo transgressão: a violência traduzida nas performances do Coletivo Coiote, Bloco livre Reciclato e Black Blocks”, contribuiu para contextualizar e entender melhor as manifestações artísticas do coletivo. O artigo citado é a única referência acadêmica encontrada sobre o grupo, o que demonstra sua escassa abordagem tanto pela academia quanto pela cultura musical carioca, por ter no seu conteúdo uma profunda crítica à forma hegemônica de concepção e análise artística.

A ocupação Flor do Asfalto, na qual surgiu o Anarkofunk, foi criada em 2006 e removida em 2011 por causa da ação de despejo promovida pelo projeto Porto Maravilha. A casa, ocupada na Avenida Rodrigues Alvez, zona portuária do Rio de Janeiro, tinha como proposta ser, “além de um espaço de moradia, um centro contra-cultural libertário, fomentando oficinas, construção de biblioteca, horta, ateliê de arte e serigrafia, circo, reciclagem e eventos contraculturais, colocando-se em contraste com a mídia padronizada e oficial” (FLOR..., 2011). Seu modelo de ocupação aproximava-se daquele dos *squatters* anglo-saxões dos anos 1970 pela linha de pensamento anarquista, e ressalta o diálogo com o movimento de luta pela moradia.

⁸ Canções do coletivo disponíveis em: <<https://myspace.com/anarcofunk/music/songs?>> e <<https://soundcloud.com/anarkofunk>>. Acesso em: 22 mar. 2017.

⁹ Disponível em: <<https://youtu.be/fWmjnhEl4qA>>. Acesso: 18 abr. 2016.

¹⁰ Disponíveis em: <<https://youtu.be/ePihoJItNVI>>, <<https://youtu.be/5x8ZnChe4FU>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=bq1WyPriFZQ>>.

As temáticas das músicas e do álbum do Anarkofunk são a crítica ao modelo burguês e ao capital; a crítica às políticas e aos planos urbanísticos da cidade do Rio, como o projeto de renovação e revitalização da área portuária para os grandes eventos — a Copa do mundo em 2014 e as Olimpíadas em 2016 — (como exemplo a música *Copamata*); a crítica ao controle e à manipulação cultural e social e à violência do estado (*Digna rebeldia*); à política opressora e às políticas públicas prometidas pelo Estado nas áreas consideradas carentes (*Levante a favela*); à militarização da cidade (*Contra a polícia*); a crítica ao choque de ordem, ao bope, a crítica à heteronormatividade, à homofobia e ao sexismo (*Bicha pobre*);¹¹ à higienização da cidade (também em *Bicha pobre*);¹² à igreja (*O Papa é o Bope*);¹³ à colonização interna; à escravização do povo (*Bicha pobre*); ao conformismo; ao moralismo; à escravidão do trabalho; à propriedade privada (*Digna rebeldia*); às injustiças sociais (*A maré tá cheia*), ao consumismo.

Como resulta evidente, são diversas as questões debatidas pelo grupo; meu interesse, no momento, é dar maior ênfase à apresentação das favelas, dos subúrbios e dos sujeitos periféricos, concentrando-me na forma como o coletivo aborda essas questões em suas canções. As favelas do Rio são comparadas aos guetos de Varsóvia; nelas se colocam muros para invisibilizá-las e segregá-las como se destaca na música intitulada *Mix*:

E bota muro na favela
É mais um gueto de Varsóvia
Volta a senzala na favela
Tira do pobre a sua história

E bota fogo na favela
E queima o pobre dentro dela
Derruba logo esse barraco (derruba logo esse barraco)
Pro rico chegar de barco

...

Bota muro na favela
Pra esconder cada viela (para esconder cada viela)
Controla o povo dentro dela (controla, controla)
E implodir a vida nela

¹¹ Menciona-se uma parte da música *Bicha pobre*: “Bixa, preta, pobre, vadia, degenerada, / Sou o terror da família, a peste negra encarnada, / Tô de boa do ciúme, que se foda o casamento, / Sem herança ou propriedade, / Vou pra comunidade construir um corpo livre, / Sem normatividade, / Com crianças e idosos em um pé de igualdade.”

¹² Menciona-se uma parte da música *Bicha Pobre*: “Limpeza, saúde, sanidade, higienismo, / Combinam muito bem com a palavra fascismo.”

¹³ Menciona-se uma parte da música *O Papa é o Bope*: “O Papa chegou, catequizou, índio matou, E na ditadura o seu povo ele entregou, Na inquisição a mulher ele queimou, E a pajelança no fogo ele jogou, O Papa chegou, catequizou, índio matou, E na ditadura o seu povo ele entregou, Na inquisição a bruxa ele queimou, E a pajelança no fogo ele jogou.”

Na mesma música, criticam-se as políticas de pacificação das favelas pela Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), concebidas como um ato de maior repressão, e discute-se sobre as inumeráveis mortes nas periferias devido às ações policiais violentas. O trabalho do Anarkofunk propõe, assim, a autogestão e a autonomia nos espaços marginalizados como possibilidade e solução à realidade opressora e segregadora, apresentando um discurso de resistência que se opõe ao de controle do Estado e das instituições. Segundo a visão radical e libertária do Anarkofunk, é necessária a luta contra o Estado para libertar as periferias marginalizadas e oprimidas pelos centros de poder. Nesse sentido, as favelas e os bairros periféricos são concebidos pelo grupo como pontos de partida para se pensar nessa transformação social, como lugares que através da autogestão e da autonomia podem mudar e melhorar, a partir dos quais é possível intervir para modificar e alterar a estrutura social que produz segregação e violência. Esse discurso opõe-se obviamente àquele no qual a periferia precisa do apoio externo do Estado ou de outras instituições como as organizações não governamentais (ONGs) para se desenvolver e sair de seu estado de “subdesenvolvimento”. As periferias são concebidas, alternativamente, como lugares de desobediência civil (THOREAU, 1999), em que a mudança é possível, em que a luta pode ter início através da prática de uma política alternativa, uma política direta do povo e pelo povo, em nome da autonomia e da autogestão. Para realizar isso, é preciso, nas palavras da canção *Digna rebeldia*, “desconstruir a cidade”, no intento de permitir a renovação social e política.

Apesar de ser uma representação ainda maniqueísta — que confirma a periferia como espaço marginal e submisso —, a proposta do Anarkofunk é justamente a de se reapropriar dessa representação e utilizá-la como arma de luta e de insurgência contra o poder. Por essas razões, a periferia deve resistir para mudar sua própria realidade socioespacial e romper com as relações desiguais de poder que se impõem nos contextos periféricos. A periferia, portanto, é concebida como um possível espaço em que a utopia anárquica pode ter um começo e em que a liberdade, em todas as suas inclinações, possa manifestar-se, como declara a música *Bixa pobre* (2013)¹⁴: “Vou pra comunidade construir um corpo livre, / Sem normatividade”. Desse modo, aqueles que integram o Anarkofunk, como sujeitos periféricos, elegem a periferia como espaço a partir do qual se constituem discursos e ideais anárquicos antiestado e antissistema, e que realizam a crítica à propriedade privada e ao capital, invocando práticas de ocupação e de sabotagem ao Estado para permitir a transformação social, como na canção intitulada *Operação sabotagem* (2013).

O medo do rico é que o pobre desça a favela
E comece a questionar
Tudo o que existe cá
O medo do rico é que o pobre erga a sua mão
E questione a propriedade e que faça ocupação
Se não há igualdade para os pobres

¹⁴ Música disponível em: <<https://youtu.be/ooVLDrsSHEY>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

Que não haja paz (o quê?) para os ricos!
 [...]

Roda a baiana, fala mais alto!
 Desce do morro e ocupa o asfalto
 [...]

O medo do rico é que o pobre erga a sua mão
 E questione a propriedade e que faça o arrastão
 [...]

É som de negro bolador
 Toca no estado o terror
 Dança o break voador, dança o break voador
 [...]

Do povo revoltador
 [...]

Contra a força do opressor, contra a força do opressor
 [...]

Sabote, sabote o estado!
 Sabote, sabote o estado!
 Bota areia na engrenagem
 Pro império sacudir
 Bota areia na engrenagem
 Que essas torres vão cair
 Bota areia na engrenagem
 Pra tudo recomeçar
 Bota areia na engrenagem
 Pro estado se acabar
 Sa-bo-te! Sabote!
 Sa-bo-te! Sabote!
 Sabote, sabote, sabote, sabote o estado!
 [...]

Na canção, propõem-se e invocam-se práticas como sabotar, fazer o arrastão e “botar areia na engrenagem”, de modo a pôr fim ao Estado e ao império, isso é, ao monopólio do poder. Proclama-se, desse modo, um discurso e uma prática contra a força do opressor — os ricos, o Estado, o império —, rebelião essa que deve ser protagonizada pelo “povo revoltador”, que começará a questionar a propriedade privada e que deverá responder com a ocupação, que questionará a desigualdade entre ricos e pobres e que tem como resposta a simbologia do arrastão. A invocação às práticas de insurgência mencionadas no texto é: “fala mais alto! Desce do morro e ocupa o asfalto — Sabote, sabote o estado! — Bota areia na engrenagem, Pro império sacudir — Bota areia na engrenagem Que essas torres vão cair — Bota areia na engrenagem Pra tudo recomeçar, — Bota areia na engrenagem, Pro estado se acabar.” Desse modo, a ação é o primeiro passo para permitir a renovação e um novo começo, ação que visa o fim e a abolição do Estado, e que pode ser, sim, uma ação violenta. É preciso “desconstruir a cidade” para regenerá-la. Ideais anarquistas emergem nesse texto ao se enfatizar a necessidade de uma prática direta e o fim do Estado e não se apresentar apenas o questionamento teórico e a crítica a

esse último. A necessidade dessa prática evidencia-se através da repetição da expressão que faz de refrão à canção, “Sabote o Estado”.

Surge, desse modo, o discurso da violência como resposta à violência praticada pelo Estado, violência utilizada como instrumento de resistência para romper com a passividade e inatividade do cidadão submisso e impotente, e concebida como arma contra a opressão dos dominantes que permitirá a transformação social. Quem era vítima da violência do opressor torna-se agente e sujeito ativo que utiliza alguma forma de violência para reagir. É comum representar as periferias como lugares violentos; existe, de fato, uma produção cinematográfica e midiática que prova o tema da violência como uma das matérias mais centrais para se retratar os espaços periféricos, como já destacado. Desse modo, há uma diferença entre a violência do oprimido, do marginalizado, e a violência do opressor, da polícia e do Estado, usada para impor a autoridade e controlar. Nesse contexto, baseia-se a estética da rebelião e da desobediência a partir da violência, ato de destruição necessária para a renovação.

Por estética entende-se uma “matriz de percepções e discursos, que envolve um regime de pensamento, bem como uma visão da sociedade e da história” e como “uma forma de experiência e um regime interpretativo” (RANCIÈRE, 2011, p. 2-3). Assim, o Anarkofunk apresenta uma estética libertária, antiautoritária e atuante, na qual confluem arte e vida, orientada sempre para a resistência, o combate e a mudança. A arte assume a tarefa social e política, compromete-se com a questão social e torna-se instrumento de luta e combate (CARVALHO, 1998). Desse modo, a arte pode fomentar o espírito de rebeldia por meio do exercício de todas as capacidades e recursos do ser humano, incluindo a violência, confrontando-se assim com o valor moral hegemônico da sociedade. A partir da reapropriação e da radicalização da violência, atinge-se, desse modo, o empoderamento dessa mesma como arma de resistência e de mudança (VERGARA, 2013). O Anarkofunk utiliza a arte para

despertar as consciências e fomentar o espírito rebelde e revolucionário a partir de um duplo movimento: denúncia à luta de classes e seus desdobramentos; e exaltação à revolução, à liberdade e à anarquia. [...] uma arte crítica e revolucionária, [...], que se dedicava a dar voz e vez às condições materiais de trabalho, de vida e da luta das classes trabalhadoras e oprimidas, assim como aos sentimentos, aos sonhos, às ideias e aos projetos que o próprio viver comportava e ensinava (MARTINS, 2014, p. 12).

Resumindo, as manifestações artísticas do Anarkofunk, entendidas como práticas estético-políticas que sugerem uma visão radical de um mundo diferente baseiam-se, portanto, em uma estética anárquica, da rebeldia e da violência, que escolhe a periferia como lugar onde começar a crítica e a insurgência.

A descida do morro, mencionada na canção *Operação sabotagem* citada acima, é concebida como uma ação que dará início à rebelião e à revolução, seguida pela

ocupação do asfalto, isso é, da cidade formal. Invadir a cidade, sobre a qual se tem uma concepção dualista na visão do coletivo, é a ação que permitirá o fim da dominação do Estado e da relação de classes. Outra questão que emerge é a crítica à ineficiência das políticas públicas, como aparece na canção *Levanta favela* (2013):¹⁵

Chegou no meu morro prometendo luz e água
 [...]
 Todos anos faz promessa que vai melhorar pro povo
 está mentido de novo
 o povo se organiza e já sabe o que fazer
 autonomia e autogestão
 em nome da população...

Mais uma vez, o coletivo afirma que o povo precisa de autonomia e autogestão, e não de controle. Realiza-se, desse modo, a crítica ao Estado, o qual se torna presente/ausente através de planos de reurbanização que prometem infraestruturas básicas e outras melhorias. A crítica é particularmente ao Estado neoliberal contemporâneo, dominado por uma oligarquia que tem substituído o mecanismo estatal em atividades de privatização, determinando um realidade mais conflituosa por causa do Estado estar a mercê das empresas privadas. Portanto, o Estado, nessa canção, é visto como uma ausência, uma presença que promete e que mente. Porém, além de criticar essa ausência e de certas vezes recusar uma maior presença nas periferias, exalta-se o discurso de que o povo da periferia não necessariamente precisa dessa presença, que demonstra não ser capaz de resolver os problemas periféricos na maioria dos casos, transformando-se em ferramenta de controle do Estado; o povo da periferia precisa se autogerir e se afirmar como uma entidade autônoma para que suas decisões não dependam dos que não pertencem a essa realidade. Isto posto, o coletivo carioca, com sua perspectiva autonomista, observa as periferias e as populações periféricas como sujeitos capazes de se autogerir e como seres independentes, concebendo a necessidade de descentralização e de um desenvolvimento de uma política própria e direta em cada bairro, feitas pelos próprios moradores, como fundamento para a transformação social: a quebra das relações de poder hierárquicas e dominadoras é a solução considerada e proposta pelo Anarkofunk.

Suas manifestações são consideradas contra-hegemônicas. Elas, de fato, desnaturalizam, subvertem, desestabilizam, desativam, esvaziam e lutam contra o pensamento hegemônico de resolução dos problemas sociais. Porém, como coletivo artístico, não propõe todas as soluções e foca de forma mais direta na crítica à sociedade contemporânea como fator de mudança. O pensamento hegemônico não é apenas político, econômico e social, mas também cultural, como afirma Gramsci

¹⁵ Música disponível em: <<https://youtu.be/J9v5VZ4UNFg>>. Acesso em: 27 abr. 2017.

(2002), uma hegemonia que universaliza e abstrai a sociedade, ocultando suas particularidades. Quem refuta essa assimilação, essa incorporação através do mercado ou através do Estado, quem refuta a institucionalização sob qualquer perspectiva, como no caso do coletivo artístico do Anarkofunk, pode ser concebido, assim, como um fenômeno contra-hegemônico. A hegemonia, segundo Gramsci (2002), é um corpo de práticas e de expectativas sobre a sociedade que se baseia na formação de um contexto de obediência e de subordinação. Desse modo, o coletivo Anarkofunk coloca-se contra o hegemônico por meio da desobediência civil e cria uma contra-hegemonia através de propostas e alternativas políticas e culturais, de oposição e de luta direta. A hegemonia é dinâmica, molda-se e muda para poder controlar, transformar e incorporar fenômenos contra-hegemônicos, como decorreu com algumas vertentes do funk que foram apropriadas pela indústria musical, que as institucionalizou e patrimonializou no intento de transformá-las em produtos de mercado, manipulá-las tematicamente e conseguir maior controle sobre o público do movimento. O mercado musical sempre incorporou os estilos periféricos; isso aconteceu, por exemplo, com o samba, com o tecnobrega, com o hip-hop, e está acontecendo com o funk. A hegemonia, desse modo, é um processo ativo, e não deve ser vista apenas como simples transmissão de uma dominação imutável. E a hegemonia contra a qual o Anarkofunk luta é uma hegemonia globalizada, baseada em valores considerados universais; uma hegemonia que totaliza, homogeniza e abstrai, que acentua as desigualdades sociais e que vê a diversidade como problema. A Apafunk, associação de funkeiros, intelectuais e políticos mencionada anteriormente, não se coloca em uma posição contra-hegemônica, porque seu objetivo é criar um maior reconhecimento do movimento funk pelo Estado e pelo mercado (os quais frequentemente o censuram e o criminalizam), visando assim construir maior diálogo com as instituições. O coletivo Anarkofunk, pelo contrário, recusa explicitamente qualquer tipo de aproximação institucional; desse modo, sua posição pode ser considerada mais conflitante com os aspectos do sistema em sua totalidade e, portanto, coloca-se na luta contra a hegemonia cultural. Por essa razão, o Anarkofunk poderia ser observado como um fenômeno contracultural. Por contracultura, entende-se uma cultura que se manifesta como recusa ético-comportamental do conjunto de valores e das normas dominantes. Nesse sentido, o Anarkofunk lembra algumas manifestações dos movimentos contraculturais *hippies* dos anos 1960 e *punk* dos anos 1970-80. Assim, poderia ser definido como uma “*desviación subcultural*” (HALL, 2010, p. 161) em relação à visão hegemônica, que sinaliza uma situação distinta ou desviada do institucionalizado, confrontando o sistema de valores dominantes. São obviamente etiquetas a serem problematizadas; porém, dentro do contexto hegemônico de hoje, essas manifestações continuam concebidas como problemáticas e molestas, devido à sua origem marginalizada que não visa criar o diálogo, mas, pelo contrário, fomentar conflitos.

O Anarkofunk assume, assim, um papel informativo; conta a história de outro ângulo, que é o ponto de vista do marginal, e utiliza a arte em conjunto com a internet e as redes sociais para divulgar sua visão e sua mensagem contra o Estado,

reconhecendo a rede como uma das principais formas de divulgar visões contra-hegemônicas na contemporaneidade (GÓES, 2007). Sendo assim, a cultura não é vista apenas como um setor do mercado no qual os artistas podem se inserir economicamente, mas também como um campo de atuação social e política como Gramsci e Proudhon (1896) constataram. As manifestações do Anarkofunk produzem narrativas alternativas sobre as favelas, constituídas por contrassentidos e contradiscursos sobre a realidade social e sobre as periferias, e isso contribui para uma diversificação dos significados e para outras e novas visões da periferia, que não seja apenas aquelas propostas pela visão hegemônica. Por exemplo, a periferia, segundo o Anarkofunk, deve projetar-se como um lugar que necessariamente deverá alcançar sua autonomia e sua independência. O grupo, para isso, apropria-se da estética da violência, do ilegal, da batida censurada para formular contranarrativas, usando os mesmos instrumentos que o Estado adota para sustentar e divulgar a visão caótica e problemática sobre as periferias. Assim sendo, o coletivo reapropria-se dessas estéticas para continuar a luta e coloca-se em uma posição de agente de mudança. A contracultura marginal fomentada pelo Anarkofunk escolheu geograficamente o periférico como lugar a partir do qual criticar e lutar contra a cultura dominante, baseada em valores morais, éticos, sociais, políticos, econômicos e culturais concebidos como universais, que o Estado impõe direta ou indiretamente à sociedade, homogeneizando-a e marginalizando os que não respeitam esses valores. Contra o discurso dominante que vê as periferias como lugar sem cultura e para onde é preciso levar cultura, o Anarkofunk reconhece a favela e os subúrbios como lugar da contra-hegemonia, e refuta a institucionalização do discurso hegemônico e da necessidade de que a favela precisa de ajuda e recursos externos.

Para mostrar essa visão crítica da realidade e da cidade, o coletivo ocupava a rua e realizava performances, ocasionalmente junto com outros coletivos. Desse modo, não são apenas as letras das canções, mas também as participações performáticas que permitem essa desestabilização da realidade social dominante e dos valores hegemônicos reconhecidos. Entre o ritual e o espetáculo, as performances eram improvisações que ocorriam geralmente na Lapa e na Praça Vermelha; tornaram-se atos libertadores e libertários, expressando críticas radicais, muitas vezes de uma forma violenta e direta. As performances, realizadas em espaços públicos, geravam conflitos reais, urbanos e violentos, e, segundo Vergara (2013, p. 7), “podem ser entendidas também como ações criativas que partem de situações já conflituosas e tensas e que subvertem a ideia do oprimido como vítima, colocando outros ‘mundos possíveis’ em jogo”. A performance é assim uma ação direta que desconstrói os atos do dia a dia e que “*implica la realización de un acto social*” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 49). Ela nasce, portanto, no intento de desestabilizar o estável, quebrar os paradigmas canônicos e institucionalizados nas artes como na vida social e política. Fischer-Lichte (2011, p. 51) constata que as performances se caracterizam por “*su capacidad para desestabilizar construcciones conceptuales dicotómicas, e incluso para acabar con ellas*” e, nesse contexto, as performances “tra-

duzem as violências, mas também estabelecem certos fluxos de vitalidade criativos com o intuito de tornar a revolta contagiante” (VERGARA, 2013, p. 106).

Nas atuações do Anarkofunk, por exemplo, exalta-se a desordem e a crítica a ordem que o Estado tenciona impor à sociedade e particularmente às periferias. A subversão dessa ordem social é a resposta que o Anarkofunk oferece. Mas de que ordem se trata?

A ordem, [...] são os nove décimos da humanidade, que trabalham para proporcionar luxos, gozos, satisfação das paixões mais execráveis, a um punhado de ociosos. A ordem é a privação destes nove décimos de tudo o que é a condição necessária a uma vida higiênica, a um desenvolvimento racional das qualidades intelectuais. [...]

A ordem é a miséria, a fome, tornadas estado normal da sociedade [...]

[...]. A ordem é uma minoria ínfima, educada nas cátedras governamentais, que se impõe por esta razão a maioria, e que prepara seus filhos para ocupar mais tarde as mesmas funções, a fim de manter os mesmos privilégios, pela astúcia, pela corrupção, pela força, pelo massacre.

[...] A ordem é a servidão, o acorrentamento do pensamento, o aviltamento da raça humana, mantida pelo ferro e chicote (KROPOTKIN, 2005, p. 87-88).

A reapropriação de um estilo, por parte do Anarkofunk, que foi objeto de censura e de preconceitos, representante, segundo alguns, do vazio cultural das periferias, pode ser interpretada como uma escolha ideológica para romper com qualquer tipo de diálogo institucional, para se destacar mais uma vez como marginal e refutar a incorporação cultural institucional. Desse modo, o Anarkofunk apropria-se de uma cultura marginalizada para confirmar ainda mais sua posição marginal cultural e geográfica e para declarar sua luta contra o mercado musical formal e o capital. A recusa do centro e da centralidade, da centralização, emerge nos textos do Anarkofunk e vem assim assumida como uma marginalidade intencional, reafirmada por meio de um estilo musical problematizado pelo Estado e pelas instituições.

Nessa visão, o Anarkofunk assume a mesma postura dos funks proibidos ao se colocar contra as regras do Estado, pelas razões que destaco em seguida: o uso de uma linguagem não politicamente e moralmente correta segundo a visão hegemônica e a violência assumida como um instrumento de luta contra o Estado, como arma de insurgência e desobediência civil contra a desigualdade e opressão legalizada. Desse modo, o proibidão e o Anarkofunk caracterizam-se por sua lógica subversiva, de subversão do institucional, do legal, do permitido pelas leis do Estado. Sendo essa uma representação periférica mais politizada contra o Estado e as instituições, feita por um viés anárquico e autonomista, poderíamos compará-la também ao rap de contexto, mais engajado e mais polêmico, com respeito ao

contexto social das favelas cariocas. Misturando raps de contexto e funk proibido, o Anarkofunk é um coletivo de manifestações artísticas marginais e periféricas, que, através da estética anárquica e de insurgência, baseia suas atuações em resistências micropolíticas, como demonstram suas performances.

Ademais, a experiência do Anarkofunk reconfirma o papel de centralidade e importância do funk no contexto das favelas cariocas. No estudo de Adriana Carvalho Lopes (2009), intitulado *A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca*, demonstra-se como o funk, e particularmente o rap-funk de raiz, próximos aos raps de contexto, tem contribuído para a formação de outra imagem da favela, que refuta o estereótipo de criminalidade, violência e pobreza. Nos rap-funk de raiz, fala-se sobre a realidade das periferias enquanto espaços heterogêneos, denunciando as generalizações do discurso hegemônico que observa a favela como um todo homogêneo dominado pelo tráfico e pela violência. Segundo Lopes, no rap-funk de raiz,

[...] cada favela tem nome próprio e é significada como um local heterogêneo e de habitação. Em outras palavras, a linguagem do funk “dá sentido” à favela: “fazendo ver” outros mapas e “desenhando” diferentes percursos na Cidade do Rio de Janeiro (LOPES, 2009, p. 379).

Desse modo, o rap-funk de raiz não só mostra os aspectos positivos do “local” favela, mas também funciona como denúncia social. Um exemplo dessa ênfase nos aspectos positivos do lugar favela e de uma diferente cartografia da cidade do Rio de Janeiro pode se observar na música intitulada *Rap do Vidigal e da Rocinha*, cantada pelos Mcs Mascote e Galo:

E aí MC Galo, como é que tá a Rocinha?
Um paraíso onde tem muitas mulheres.
E o Vidigal?
Vidigal é um Morro de Lazer, em frente ao mar
Quem sobe não quer mais descer
Vai, vai, vai, vem, vem, vem
Quem dança no Vidigal, dança na Roça também
O Vidigal é um morro de valor
É uma favela que o Papa batizou Comunidade humilde, é um morro muito
shock
É lá que mora o MC Mascote
A Rocinha é uma comunidade linda
É a maior favela da América Latina
Se liga sangue bom, preste atenção
No que eu te falo
É lá que mora o tal do MC Galo
Se liga amigos, não me leva a mal
Agora eu vou falar das áreas do Vidigal
Subindo a escola vai parar no Barracão

Subindo sempre tem, você para no Cantão
Passa Rua Três, Rua Nova, Orelhão
Logo mais em cima, tem a associação
Tem que continuar subindo no sapatinho
Se de repente lombra, você corta o caminho
Olha, meus amigos, eu não vou perder a linha
Agora eu vou falar é das área da Rocinha
Vem a Rua 1, a Rua 2 e a Rua 3
E também a Rua 4 não se esqueça de vocês
Cachopa, Pocinho, Vila Verde, Terreirão,
Cidade Nova, Curva do S e Fundação
Vem a Via Ápia, Paulo Brito e Boiadeiro Roupas Sujas e
o Valão sempre tem que vir primeiro
Vidigal tem conceito, a Rocinha pede a paz
Vidigal tem conceito, a Rocinha pede a paz

Exaltam-se, assim, os aspectos positivos do Vidigal definido como um morro de lazer e de valor, e a Rocinha como uma comunidade linda que pede a paz. O coletivo Anarkofunk contribuiu para a ressignificação do espaço-favela de forma diferente da do rap-funk de raiz. Como se observa na música intitulada *A maré tá cheia*,¹⁶ enfatiza-se particularmente as denúncias sociais através de uma linguagem crua e da representação da cartografia da violência policial nas favelas:

A Maré tá cheia de sangue
A Maré tá cheia de corpo

E na Maré, na Maré
A polícia mata quando quer
E na Maré, na Maré
A polícia mata quem quiser
Mas a Rocinha diz:
Ô Amarildo, onde tu tá?
Sumir desse jeito, não
Assim não dá!
Mas a Rocinha diz:
Seu Amarildo, onde tu tá?
Sumir desse jeito,
Assim não dá!

Eu passei no Arará
E fui lá no Jacaré
Tava indo no Manguinhos
Só pra ver de qual que é
Conversar com o parceiro
Do Complexo do Alemão

¹⁶ Música disponível em: <<https://youtu.be/4Slq7STXcZg>>. Acesso em: 23 mar. 2017.

Que falou que o bagulho por lá
Tá sinistrão

É PM, é civil
Pronto pra te esculachar
E a força militar
Pronto pra te exterminar

UPP pacífica
Pacífica pra reprimir
Pra reprimir para matar
O pobre, exterminar

Observa-se que aqui, diferentemente da canção de MCs Mascote e Galo, uma cartografia da violência protagonizada pela polícia nas favelas, uma leitura que desromantiza o olhar sobre a favela apresentado na música *Rap do Vidigal e da Rocinha*.

Para finalizar, concebo as manifestações artísticas do Anarkofunk como práxis estético-políticas em que a política estatal e partidária são observadas como ineficientes e incapazes de mudar a história do presente, uma leitura que observa o Estado como problema e a periferia como possibilidade e solução. A partir dessa leitura, o Anarkofunk constitui uma narrativa, por vezes utópica e muito idealizada, que observa a periferia como espaço insurgente, rebelde, que busca a autonomia e, através do discurso da ilegalidade e da violência, tenciona interromper qualquer diálogo com as instituições, com o Estado e com o mercado, vistos como os principais inimigos. Assim sendo, no coletivo Anarkofunk, o estilo musical funk torna-se o instrumento de criação e transmissão de narrativas alternativas sobre as periferias, pois “ver o funk como lixo cultural, é ir na contra-mão da história” (MC LEONARDO apud ARAUJO, 2008).

Referências

ARAUJO, Marianna. Funk como manifestação cultural. *Observatório de Favelas*, Rio de Janeiro, 10 out. 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/k1m4X4>>. Acesso em: 18 abr. 2017.

CARVALHO, Adriana. A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca. *RBLA*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 369-390, 2009.

CARVALHO, Paulo César. Arte engajada ou arte independente: that's the question! *Libertárias: arte e anarquia*, São Paulo, n. 2, dez./jan. 1998.

- COLETIVO 28 DE MAIO. O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto). *Vazantes*, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 192-200, 2017. Disponível em <<http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20463/30900>>. Acesso em: 15 fev. 2017.
- FELTRAN, Gabriel. Periferias, direito e diferença: notas de uma etnografia urbana. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 53, n. 2, p. 565-610, 2010.
- FELTRAN, Gabriel; Cunha, Neiva Vieira da (Org.). *Sobre as periferias: novos conflitos no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2013.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abadas, 2011.
- FLOR DO ASFALTO. *Blog Okupa y Resiste*, [S.l.], 29 set. 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/eh7Waz>>. Acesso em: 22 mar. 2017.
- FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael. Mídia, pânico moral e o funk carioca. In: FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (Org.). *Comunicação, Cultura & Consumo: a (des)construção do espetáculo contemporâneo*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005. p. 241-254.
- GANGSTA RAP. *Urban Dictionary*. San Francisco, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/28vxmz>>. Acesso em: 18 abr. 2017.
- GÓES, Laércio Torres de. Contra-hegemonia e internet: Gramsci e a mídia alternativa dos movimentos sociais na web. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO NORDESTE, 9., Salvador, 7-9 jun. 2007. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2007.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Organização de Carlos Nelson Coutinho, Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 3.
- HALL, Stuart. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Edición de Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. Popayán: Envión, 2010.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.
- HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; CAFFÉ, Carolina. Artes da periferia: conflito em imagens, música e dança. In: FELTRAN, Gabriel; CUNHA, Neiva Vieira da (Org.). *Sobre as periferias: novos conflitos no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2013.
- KROPOTKIN, Piotr. *Palavras de um revoltado*. São Paulo: Ícone, 2005.
- LOPES, Adriana Carvalho. *Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2011.

LOPES, Adriana Carvalho. A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 369-390, 2009.

MARTINS, Angela Maria Roberti. A rebeldia e a arte dos “malditos” anarquistas. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 24, set. 2014.

MIZRAHI, Mylene. A institucionalização do funk carioca e a invenção criativa da cultura. *Antítese*, Londrina, v. 6, n. 12, p. 855-864, jul./dez. 2013.

RANCIÈRE, Jacques. O que significa estética. *Ymago Project*, Lisboa, 2011. Disponível em: <<http://www.proymago.pt/Ranciere-Txt-2>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

RUSSANO, Rodrigo. *Bota o fuzil pra cantar!* O funk proibido no Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

SAUDINO, Leandro; Mageste, Rodolfo. Funkeiros de Irajá promovem “baile de corredor” sem violência. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 set. 2016. Disponível em <<https://goo.gl/LosXuL>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

THOREAU, Henry David. *Desobediência civil*. [S.l.]: EbooksBrasil, [1849]1999. Disponível em: <<https://goo.gl/WTiAPG>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

VERGARA, Camile. Corpo transgressão: a violência traduzida nas performances do Coletivo Coiote, Bloco Livre Reciclato e Black Blocs. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 4, n. 2, p. 105-123, 2015.

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

Recebido em 23 de outubro de 2017.

Aprovado em 24 de março de 2018.

Resumo/Abstract/Resumen

A estética da insurgência do coletivo Anarkofunk: a favela como espaço de luta e de desobediência

Luana Loria

O coletivo Anarkofunk é um grupo funk do Rio de Janeiro que se apropria da arte como meio de luta e de transformação. Isso se torna visível por meio das práticas artísticas engajadas e politizadas realizadas por esse coletivo que escolheu a periferia como lugar a partir do qual pretende transformar a sociedade por meio da insurgência e da desobediência civil. Através de uma estética anárquica, a periferia urbana vem apresentada, segundo o coletivo Anarkofunk, como o lugar que

se coloca e luta contra o Estado e contra suas instituições, contra os modelos hegemônicos (classistas, hierárquicos e opressivos) que a depreciam; como lugar independente e autônomo, em que a rebelião e a revolução podem potencialmente ter ação, rompendo assim com qualquer tipo de diálogo institucional, e em que a violência funciona como instrumento de luta, destruição e regeneração. A análise relativa ao coletivo Anarkofunk será introduzida por uma breve contextualização do estilo musical do funk no contexto carioca.

Palavras-chave: favelas do Rio de Janeiro, estética anárquica, funk carioca.

The insurgent aesthetics of the Anarkofunk collective: the favela as a place of struggle and disobedience

Luana Loria

The collective Anarkofunk is a funk group from Rio de Janeiro that appropriates art as a means of struggle and transformation. This becomes visible through the engaged and politicized artistic practices carried out by this collective who chose the periphery as the place from which aims to transform society through insurgency and civil disobedience. Through an anarchic aesthetic, the urban periphery is presented, according to the collective Anarkofunk, as the place that stands and fights against the state and against its institutions, against the hegemonic (classist, hierarchical and oppressive) models that depreciate it; as an independent and autonomous place where rebellion and revolution can potentially take action, thus breaking with any type of institutional dialogue, and where violence functions as an instrument of struggle, destruction and regeneration. The analysis concerning the collective Anarkofunk will be introduced by a brief contextualization of the musical style of funk in the context of Rio.

Keywords: favelas of Rio de Janeiro, anarchist aesthetics, funk of Rio de Janeiro.

La estética de la insurgencia del colectivo Anarkofunk: la favela como espacio de lucha y de desobediencia

Luana Loria

El colectivo Anarkofunk es un grupo funk de Río de Janeiro que se apropia del arte como medio de lucha y de transformación. Esto se hace visible por medio de las prácticas artísticas comprometidas y politizadas realizadas por este colectivo, que escogió la periferia como lugar a partir del cual desea transformar la sociedad a través de la insurgencia y la desobediencia civil. Por medio de una estética anárquica, la periferia urbana es presentada, según el colectivo Anarkofunk, como el lugar en que se ubica y lucha contra el Estado y sus instituciones, contra los modelos hegemónicos (clasistas, jerárquicos y opresivos) que la deprecian; como lugar

independiente y autónomo, en el cual la rebelión y la revolución pueden potencialmente tener lugar, rompiendo así con cualquier tipo de diálogo institucional, y donde la violencia actúa como instrumento de lucha, destrucción y regeneración. El análisis relativo al colectivo Anarkofunk será introducido por una breve contextualización del estilo musical funk en el contexto carioca.

Palabras clave: favelas de Río de Janeiro, estética anárquica, funk de Río de Janeiro.