

**Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Antropologia
Programa de Pós-graduação em Antropologia Social**

Paulo Menotti Del Picchia

Versão Corrigida da Tese

A N e b l i n a e o F l u x o

O funk nos corpos elétricos da quebrada

São Paulo

2021

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Antropologia
Programa de Pós-graduação em Antropologia Social

Versão Corrigida da Tese

A N e b l i n a e o F l u x o

O funk nos corpos elétricos da quebrada

Paulo Menotti Del Picchia

Versão corrigida da tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo,
para obtenção do título de Doutor em Antropologia

Orientadora: Professora Doutora Rose Satiko Gitirana Hikiji

São Paulo
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

D331n Del Picchia, Paulo Menotti
A Neblina e o Fluxo - O funk nos corpos elétricos da quebrada / Paulo Menotti Del Picchia; orientadora Rose Satiko Gitirana Hikiiji - São Paulo, 2021.
236 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Antropologia. Área de concentração: Antropologia Social.

1. Antropologia da Música. 2. Funk. 3. Periferia. 4. Arte. 5. Música. I. Hikiiji, Rose Satiko Gitirana, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Paulo Menotti Del Picchia

Data da defesa: 29/03/2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Rose Satiko Gitirana Hikiji

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 26/05/2021



(Assinatura do (a) orientador (a))

*Dedico esta tese
à memória de meu pai,
Paulo Menotti Del Picchia Neto,
e ao amor infinito de minha mãe,
Maria Maseo de Castro Del Picchia*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de começar com um agradecimento coletivo a toda galera da Liga do Funk. Agradeço ao MC Tiiga, vulgo Tiago Oliveira, pelo acolhimento, pelas parcerias musicais, pela troca de ideias, pelos cafés, pelo documentário que produzimos juntos e pela amizade. Agradeço também a sua família, seu pai Té e sua mãe Silvia, que sempre me receberam bem em sua casa. Agradeço ao MC Diih Pura Calma, vulgo Diego Pereira, pela amizade, pela música, pelas trocas, pelo chocolate suflair, pelas risadas e pelas futuras parcerias que já estamos tramando.

Agradeço à minha orientadora, professora Rose Satiko Gitiran Hikiji, que se tornou uma grande amiga e realizou um trabalho de orientação incrível. Agradeço à minha mulher Nina Rahe por todo amor, carinho e paciência. Agradeço à minha família: minhas duas maiores motivações, meus filhos Maria Júlia e João Sanches; minha mãe, Maria Maseo; e meus irmãos, Maria Rita e Zé Pi, e meu cunhado, Magnus Berglund.

Aos produtores e DJs que abriram espaço em seus rolês para que eu pudesse aprender mais sobre funk: DJ FB, DJ WN, DJ Allê Mark, Kut Mendes. Ao Hiits, que com seu canal de Youtube faz a melhor etnografia visual dos fluxos de São Paulo. Aos MCs que conheci na caminhada: MC Necx, MC Rafinha Oficial da ZN, MC Gerinho, MC Poneis, MC Lanzinho, MC Bart e MC Cacau Rocha. Agradeço ao Bruno Ramos, que no meio de sua correria reservou um tempo pra conversar comigo sobre o Movimento Funk.

Deixo um agradecimento bem especial à minha colega no curso de antropologia da performance, Maria Fernanda Vomero, que me apresentou um interlocutor fundamental e tornou possível minha estadia num bairro periférico da zona sul de São Paulo. Ao professor John Dawsey e ao Marcelo Carnevale, figuras lindas que a antropologia da performance me trouxe. Aproveito para agradecer ao poeta grafiteiro Daniel Minchoni que me falou da Liga do Funk antes de eu começar a pesquisa.

Ao longo da tese, tive que utilizar alguns nomes fictícios, a pedido do meu anfitrião na quebrada onde morei. Esse parágrafo é de agradecimento a toda galera da

quebrada, mas tendo que utilizar os nomes que inventei para preservar a identidade das pessoas envolvidas. Começo justamente por Bonito, a pessoa que me alugou um quarto da quebrada, que me levou nos fluxos de madrugada, que me apresentou a favela tendo se tornado um grande amigo. Obrigado, obrigado e obrigado, Bonito! Agradeço imensamente à sua mãe, Dona Anastácia, que aceitou minha presença em sua casa sem nem me conhecer direito. Agradeço a toda galera que conheci nas ruelas da quebrada: Fogão, Mano Boca, MC RisKo, Marciano, MC Ciça, Clenilson, Gabriel, Mariana e Seu Hamilton. Cada um de vocês foi fundamental para esta aventura.

Agradeço às professoras Suzel Relily e Flávia Toni, coordenadoras junto com a professora Rose Satiko, do projeto temático "Musicar Local - novas trilhas para etnomusicologia", do qual faço parte. Aproveito para mais um agradecimento coletivo a toda turma de pesquisadores do nosso temático, cujas discussões foram e são fundamentais para minha formação e para o desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço à turma de orientandos da professora Rose Satiko que leu e debateu algumas versões preliminares dos capítulos da tese, em especial: Paola Lapicy, Gibran Teixeira, Alice Vilella, Mihai Andrei Leaha, Paula Bessa, Isabel Wittmann, Rafael Caldas, Renato Jacques e Jorge Vasconcelos Lampa. Aos professores Vitor Grunvald e Walter Garcia que participaram do exame de qualificação com apontamentos e críticas valiosos.

Agradeço à equipe do LISA, Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, professora Sylvia Caiuby Novaes, Paula Morgado, Ricardo Dionísio e Leo Fuzer. Agradeço à toda equipe do PPGAS da USP, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, em especial à ex-secretária Juciele Borges que segurou muitos rojões sozinha no período em que realizei a pesquisa. Ao CNPq pela bolsa de doutorado concedida. Aos professores Paulo Artur Malvasi e Alexandre Barbosa Pereira pelas trocas sobre juventude e periferia em São Paulo. Ao professor e amigo Pedro Augusto Lolli pelas trocas de ideia sobre teoria antropológica e etnologia, e pelo incentivo para que eu fosse morar na quebrada, para que eu saísse da minha zona de conforto e não deixasse de ter essa experiência imersiva em outro bairro, ainda que dentro de minha própria cidade. À amiga Luana Novaes pelo apoio e carinho em momentos cruciais da minha vida durante esses longos anos.

RESUMO

Esta tese apresenta uma etnografia musical do funk na cidade de São Paulo. A pesquisa aconteceu em três espaços onde a música funk é um elemento central: a Liga do Funk, estúdios de gravação e fluxos num bairro periférico da Zona Sul. A Liga do Funk foi minha porta de entrada na pesquisa de campo e representou uma interface política de legitimação do funk como expressão cultural periférica. Jovens provenientes de todas as bordas da cidade se reuniam semanalmente no prédio da Ação Educativa para performarem seus funks, para rodas de conversa, aulas de canto e dança. Nessas reuniões, experiências de vida muito similares compartilhadas entre os jovens frequentadores forjaram identidades territoriais ligadas à música e ao pertencimento à favela. Favela aqui entendida como localidade de dimensões geográficas e territoriais, mas também simbólicas e sentimentais.

A partir deste entendimento do funk como a música que identifica o pertencimento à favela, apresento a descrição e análise de fazeres musicais com jovens MCs e DJs dentro de estúdios. Discuti nossas trocas em estúdio a partir da ideia de musicalidade, que se desdobrou em noções de bimusicalidade (HOOD, 1960) e multimusicalidade. O fazer musical em estúdio produz fonogramas, que são interpretados aqui como índices artísticos sob a luz da teoria da agência de Alfred Gell (2018). Tratei das relações entre elementos humanos (orgânicos) e não-humanos (maquínicos) desse fazer musical inspirado também na teoria do ator-rede de Bruno Latour (2001, 2009 e 2012).

A tese traz também a etnografia dos fluxos que foram a configuração festiva de funk mais importante de São Paulo nos anos 2010. Descrevo a corporalidade da festa destacando a centralidade dos sistemas de som nesse "musicar" (SMALL, 1998). Analiso a festa a partir de uma perspectiva sensorial corpórea, descrevendo o que me aconteceu nos fluxos. Trago ao debate a metáfora da "neblina" utilizada por um importante interlocutor na favela onde vivi, para analisar minha presença na comunidade, e o lugar do funk e do mundo do crime no tecido social.

PALAVRAS - CHAVE: Funk; Musicalidade; Fluxo; Identidade.

ABSTRACT

This thesis presents a musical ethnography of funk in the city of São Paulo. The research took place in three spaces where funk music is a central element: the Funk League, recording studios and *fluxos* (Portuguese word that can be translated as flows) in a peripheral neighborhood of the South Zone. The Funk League was my gateway to field research and represented an interface of legitimization of funk as a peripheral cultural expression. Young people from all over the city gathered weekly in the building of Ação Educativa to perform their funks, for conversation circles, singing and dance classes. In these meetings, very similar life experiences shared among the young visitors forged territorial identities linked to music and belonging to the *favela* (Portuguese word that can be translated as slum). *Favela* understood here as a location with geographical and territorial dimensions, but also symbolic and sentimental. Based on this understanding of funk as the music that identifies belonging to the favela, I present the description and analysis of musical activities with young MCs and DJs inside studios. I discussed our exchanges in the studio based on the idea of musicality, which unfolded into notions of bimusicality (HOOD, 1960) and multimusicality. Musical making in the studio produces phonograms, which are interpreted here as artistic indexes in the light of Alfred Gell's agency theory (2018). I dealt with the relationships between human (organic) and non-human (machinic) elements of this musical making also inspired by Bruno Latour's actor-network theory (2001,2002, 2009 and 2012).

The thesis also brings the ethnography of the *fluxos* that were the most important festive funk setting in São Paulo in the years 2010. I describe the corporeality of the party, highlighting the centrality of sound systems in this "musicking" (SMALL, 1998). I analyze the party from a bodily sensory perspective, describing what happened to me in the flows. I bring to the debate the metaphor of the "fog" used by an important interlocutor in the *favela* where I lived, to analyze my presence in the community, and the place of funk and the world of crime in the social fabric.

KEY WORDS: Funk; Musicality; *Fluxo*; Identity.

ÍNDICE

Ponto de Abertura: Tá Ligado - O Funk é Arte.....	11
Capítulo 1: CANTOS - Na Liga do Funk - Música e Pertencimento.....	38
1.1 Na batida da palma da mão.....	39
1.2 O funk é favela.....	46
1.3 Educação e política ao redor da música.....	59
1.4 Uma quebrada de MCs - sobre a possibilidade de uma comunidade musical.....	77
Capítulo 2: BATIDAS - Tem que ter Grave.....	89
2.1 Anacruse.....	90
2.2 Minha música como moeda de troca - gravando com MC Diih Pura Calma e MC Tiiga.....	92
2.3 Sobre a perspectiva da multimusicalidade.....	105
2.4 Tem que ter grave - relações criativas entre DJs, MCs e um antropólogo...	116
2.5 Coda - a brincadeira virou algo sério.....	129
Capítulo 3: CORPOS - Ciborgues, Sistemas de Som, Dança e Putaria.....	134
3.1 Fluxo.....	136
3.2 Sobre configurações sócio-técnicas dos sistemas de som da quebrada.....	142
3.3 Minha buceta cê não vai comer de novo.....	158
3.4 Multidimensionalidade e conexão com experiência de liberdade na dança.	166
3.5 Encontro de mundos.....	174
Capítulo 4: ALTO-FALANTES - Sob a Neblina dos Paredões	178
4.1 Neblina.....	180
4.2 Sobre um "musicar" funk.....	187
4.3 Relações violentas musicadas.....	195
4.4 Disputas sonoras ou a polifonia de uma quebrada.....	206
4.5 Se sentir dentro da música.....	211
Ponto de Fechamento: O Grave é o Fim e o Começo	219
Referências Bibliográficas.....	228

P o n t o d e A b e r t u r a

T á L i g a d o - O F u n k é A r t e

*"E você tá ligado que a rima é na hora
meu mano, eu mando assim desse jeito.
Já que nós tá aqui na quadra, cê manda a bola
e eu dominei foi no peito.*

*É desse jeito meu mano,
tá ligado! O funk é arte.
Tá ligado, tamu aqui na quadra,
filma a favela, filma o Tiiga e o Bart.*

*Salve, meu mano Meno, salve Daniel,
tá ligado, é assim que funciona.
Nóis chega no improviso,
você tá ligado que até emociona.*

*Aí meu mano, cê tá ligado,
que aqui a rima é dos moleque.
Filma o Bart, filma o Tiiga,
nóis chega na base, salve pra 3R.*

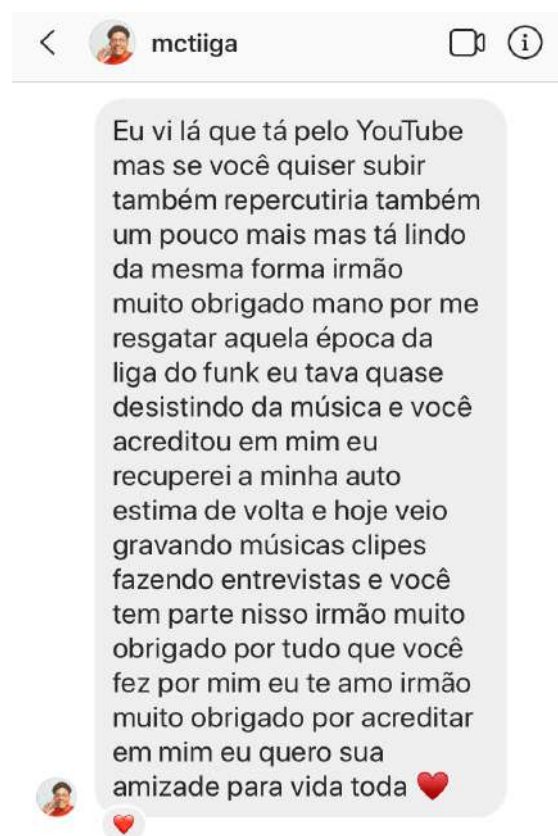
*É desse jeito que eu mando,
presta a atenção que funciona assim.*

*Tá ligado, ai meu mano!
Ninguém vai cair!"*

(MC Tiiga, Junho de 2018)

Esse foi o improviso que MC Tiiga fez na cena final do documentário que produzimos juntos em 2018, no seu bairro Jardim 9 de Julho, São Mateus, Zona Leste de São Paulo. O nome do filme é "MC Tiiga - Um mundo na palma da mão" e está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cKwVixmkO2I> O filme é parte importante dessa tese, apesar de sua curta duração, pouco mais de dez minutos. A cena final foi filmada na quadra de futebol onde Tiiga começou a brincar de rimar na batida de palma de mão com seus amigos de infância. Ele menciona o Bart (seu

amigo), menciona meu apelido Meno, menciona o Daniel (meu amigo que gravou o áudio enquanto eu filmava), deu um salve para 3R que era um lanchonete próxima. Improvisar rimas flutuando na rítmica da palma de mão é um das habilidades necessárias para quem deseja dominar a arte do funk em São Paulo. É uma arte de improvisação. É uma brincadeira. É música e poesia, é dança, é sonho, é realidade, é profissão, é identidade e muito mais. Espero conseguir descrever uma parte de tudo que envolve essa arte que MC Tiiga pratica. Espero também conseguir descrever a arte que meu encontro com ele gerou, e que se manifesta em índices materiais como este texto, o documentário e uma canção que gravamos juntos que será apresentada adiante. Eu não conhecia Tiiga antes de me lançar na aventura de investigar o funk e nosso encontro foi fundamental para a antropologia musical que pratico aqui. Sei que nosso encontro também foi fundamental para a música que Tiiga pratica hoje.



Mensagem que Tiiga me mandou pelo instagram em Agosto de 2020, quando lançamos o documentário no Youtube.

A antropologia me trouxe amizades para a vida toda. Relações para a vida toda. Tudo que Tiiga me escreveu nessa mensagem é recíproco e ele sabe disso. Devo muito do

que sei e aprendi sobre o funk brasileiro ao nosso encontro, tá ligado! Estou ligado disso e estou ligado a ele. Uma das principais agências sociais do funk é essa - ligar as pessoas.

Esta tese fala de funk. Esta tese fala de antropologia musical. Esta tese fala de encontros originados pela música. A antropologia é a ciência do encontro com o outro. Sempre. É uma fábrica de inventar relações sociais novas e/ou reinventar relações antigas; uma arte de (re)inventar encontros. Trata da invenção das minhas relações com as pessoas que conheci em campo, e da invenção que faço na minha cabeça das relações delas com as pessoas que já conheciam antes de mim. Uso o termo invenção sob inspiração wagneriana - inventar aqui significa criar, produzir, fabricar, agir e reagir frente a uma determinada realidade social e se apropriando dialeticamente das convenções culturais preexistentes. Mas aqui, não se trata de inventar uma cultura funk, se trata de inventar relações sociais a partir do funk. As relações que esta tese inventa são todas atravessadas e amarradas pela música. A música é aqui um grande fio condutor de encontros etnográficos em diversos espaços e contextos da cidade. Os outros desta tese são as pessoas que circulam no mundo funk em São Paulo. Entretanto, para poder falar delas considero um ponto de partida necessário, falar de onde venho e por onde entrei. Necessário porque o próprio campo me mostrou que existe uma questão séria de legitimidade quando um pesquisador vai falar de uma realidade social que não é a sua de origem. Nós, antropólogas e antropólogos, lidamos com isso o tempo todo e devemos problematizar cada vez mais a questão da legitimidade do nosso lugar de fala. Dito de modo mais direto: *quem sou eu para falar de funk?*

Minha interface de contato foi sempre musical. Eu venho da música, comecei a tocar aos 12 anos de idade. Toco instrumentos de corda (violão, guitarra, baixo, entre outros) e piano. Ganhei meu primeiro cachê aos 15 anos tocando em bares da minha cidade, Bragança Paulista. Foi nessa época, início dos anos 1990, que tive meus primeiros contatos com o funk, mas ainda não era o funk carioca que já fervilhava no Rio de Janeiro. Nesse momento, o funk para mim eram os grooves de baixo elétrico das músicas de James Brown que eu tentava aprender de ouvido para tocar com as

bandas da minha juventude. O baixo é um instrumento central no trabalho de James Brown e de outros artistas do funk americano dos anos 1970, como The Meters, Wilson Pickett, Isaac Hayes e Maceo Parker. E a sonoridade desenvolvida por essa primeira geração do funk norte-americano influenciou muitos artistas brasileiros, inclusive no campo da MPB. Pela minha experiência como instrumentista, qualquer músico brasileiro popular deveria ter algum conhecimento da musicalidade funk, mesmo que fosse tocar outros gêneros. Desse modo, a primeira resposta que tenho para quem me perguntar "quem é você para falar de funk?" é que sou um músico interessado na musicalidade funk há quase três décadas.

As Ciências Sociais entraram na minha vida depois da música, quando cheguei em São Paulo para cursar a graduação na USP aos 18 anos de idade. Desde então, já lancei quatro discos solos e defendi um mestrado na área da antropologia da música (DEL PICCHIA, 2013) investigando a produção de discos entre um grupo de compositores paulistanos. Meus discos e minhas canções poderiam ser classificados como uma MPB contemporânea, ou uma nova MPB. O pertencimento ao universo musical foi o elemento de identificação inicial que encontrei com meus principais interlocutores, tanto no mestrado quanto no doutorado. E algum nível mútuo de pertencimento ajuda bastante na tarefa de inventar qualquer tipo de relação social nova. Além disso, minha biografia musical inevitavelmente me levou a uma orientação antropológica que enxerga o potencial da música como elemento estruturante de importantes aspectos da vida social humana. A música é um campo de produção de relações e de fortalecimento de laços sociais duradouros. Minha música tornou possível inventar minha relação com pessoas que vivenciam o funk, tornando deste modo possível minha própria prática etnográfica-antropológica que "causou" esta tese.

O termo invenção é bom porque nos lembra que nada está dado de antemão no campo antropológico. Tive que inventar uma proximidade com o universo que queria pesquisar porque, mesmo sendo músico, sou de fora do funk brasileiro, ou seja, não nasci ou fui criado num bairro periférico, numa quebrada ou numa favela. O funk é um gênero de forte laço com a localidade como veremos logo no primeiro capítulo. Foi uma experiência nova me lançar na aventura de buscar estabelecer relações com músicos e músicas que eu não conhecia por ter tocado algum dia juntos, e que eram

de regiões distantes dentro da gigantesca São Paulo. Na pesquisa de mestrado, vivi aquela situação de tornar estranho o que me era familiar. Eu trabalhei com um conjunto de artistas que já conhecia de antemão, pessoas que me eram próximas (inclusive espacialmente falando, todos moradores da região central e de bairros de classe média da zona oeste), discutindo fazeres musicais contemporâneos (DEL PICCHIA, 2013 e 2015). Investiguei processos de criação de discos dos compositores Kiko Dinucci (com o grupo Metá-Metá), Tatá Aeroplano e Rodrigo Campos entre os anos de 2011 e 2013. A etnografia mostrou que esses processos discográficos eram centrais no fazer musical de um amplo grupo de compositores da cidade. A pergunta central era entender porque um determinado grupo de artistas paulistanos ainda gravava discos, num momento em que as pessoas cada vez mais consumiam música pela internet. Busquei reconfigurar o disco enquanto objeto, analisando-o como um agente social (GELL, 2018) que transformava a vida dos compositores em níveis extramusicais. O foco eram os compositores e seus fazeres musicais (BLACKING, 2007), (SEEGER, 2008) e a centralidade que os discos tinham em suas vidas. Meu interesse antropológico pelo funk brasileiro surge ao final do mestrado em 2013, para entender um fazer musical urbano que era distante do que eu acabara de investigar. No funk brasileiro deste período, o disco já não tinha centralidade alguma. Foi o período de consolidação do funk ostentação e da Kondzilla na capital paulista. Um momento em que o principal veículo de criação, circulação e divulgação da música funk se torna o videoclipe lançado no Youtube. Muito mais transformador que lançar um disco era lançar um clipe no canal Kondzilla. Uma segunda resposta que tenho para quem me perguntar "quem é você para falar de funk?" é que sou um antropólogo interessado nas relações sociais que produzem música, e na música produzida por determinadas relações sociais. E uso o social alargado de Bruno Latour que engloba as relações com não-humanos (sejam esses não-humanos discos, espíritos, micróbios, fonogramas ou clipes na internet).

INSPIRAÇÕES TEÓRICAS

"O "outro" imediato em uma relação social não tem de ser outro "ser humano". Todo o meu argumento depende dessa negação. A agência social pode ser exercida em relação às "coisas", assim como pelas "coisas" (e também animais). O conceito de agência social tem de ser formulado dessa maneira

consideravelmente permissiva por razões empíricas, bem como teóricas. Acontece, claramente, que as pessoas formam relações sociais com as "coisas". (GELL, 2018: 47).

Alfred Gell é um autor instigante para qualquer antropólogo que se disponha a investigar a criação artística. Mesmo focando nas "artes visuais", sua teoria da agência social das obras de arte é de fundamental importância para quem estuda música. Música é uma forma de expressão artística e como tal sujeita a julgamentos e análises de valoração estéticos. O primeiro grande serviço que a teoria de Gell nos presta é deslocar o foco analítico da estética para a agência. Não interessa à antropologia entender se determinada obra de arte é considerada bela ou não, interessa compreender o que ela (a obra de arte) causa no mundo social, que tipo de eventos e ações ocorrem em seu entorno, como transforma a vida das pessoas (artistas e público destinatário). Esse trabalho parte dessa premissa para pensar o funk. Como o funk age na vida das pessoas que o vivenciam? Quais os agentes sociais existentes na rede tecnocultural do funk?

Em Gell, humanos e "coisas" podem ocupar a posição de agentes em cadeias de relações sociais. Isso não é novo na antropologia e o próprio Gell reconhece que sua teoria deriva diretamente da teoria maussiana dos sistemas de trocas. Mauss (2005) em sua análise das trocas de dádivas foi um precursor no entendimento da natureza das nossas relações com as "coisas" que produzimos. Malinowski (1978) na análise do Kula, de certa forma, também tratava da relação de humanos e "coisas". Ambos foram fundamentais na consolidação de uma das primeiras grandes teorias antropológicas - a teoria da troca. Nós nos relacionamos uns com os outros através de "coisas", desde muito tempo. Entretanto, somente em períodos mais recentes, ficou evidente aos antropólogos o poder de agência dos objetos, o que em outras palavras significa reconhecer que determinados objetos são sujeitos de ação. Latour (1983, 2000, 2001, 2009 e 2012) fala em híbridos de sujeitos-objetos (humanos e não-humanos). Gell fala em tratar objetos artísticos como pessoas e, concordando com Marilyn Strathern (1988), fala em tratar as pessoas como entidades divisíveis e distribuíveis. Donna Haraway (2009) fala de como muitos desses objetos, em especial os tecnológicos, se tornam parte de nossos próprios corpos, se misturam à nossa carne criando uma mitologia política nova repleta de ciborgues.

Dessa forma, um caminho teórico que esta tese percorreu foi de identificar como humanos e "coisas" se relacionam na produção da música funk, tratando as "coisas" como entidades que agem e que por vezes ocupam a posição de pessoas na vida social. A noção de agência de Gell está relacionada a um "fazer", como coloca Nicholas Thomas no prefácio de "Arte e Agência". A arte existe no mundo a partir de um "fazer", a partir de uma ação que envolve índices e efeitos. Curioso que uma das expressões mais importantes do campo da antropologia da música é o "fazer musical" (*music making*). O fazer musical é um tipo de ação social que afeta e transforma outros tipos de ações sociais. A antropologia musical deve ser capaz de descrever os aspectos extramusicais de um determinado fazer musical, ou seja, como o engajamento em fenômenos musicais afeta a vida das pessoas em universos que extravasam a música em si. Para citar um exemplo que observei em minha pesquisa de mestrado, o compositor Rodrigo Campos contou como seu pai voltou a falar com ele (os dois haviam se distanciado quando Rodrigo largou o curso de direito para se tornar músico) depois que viu uma crítica musical positiva sobre seu disco num grande jornal de São Paulo - o campo musical transbordou para as relações de parentesco transformando sua dinâmica. O disco e sua crítica positiva em um jornal de grande circulação agiram transformando no modo como o compositor e seu pai se relacionavam. A mensagem de Tiiga que reproduzi anteriormente é outro exemplo. Seu fazer musical causou minha aproximação e foi agente do nosso encontro, que se desdobrou num documentário sobre sua vida no Youtube, fazendo com que ele me contasse da recuperação de sua autoestima aprofundando nosso laço. Os desdobramentos de sua música impactam em todas as esferas de sua vida social; essa é a ambiciosa aposta da noção antropológica de fazer musical.

Os textos de John Blacking (1971, 1977, 1995 e 2007) sobre antropologia da música são uma referência central para essa discussão sobre fazer musical. O autor argumentava que todo ser humano nasce com uma biogramática que o habilita a fazer música. A musicalidade é uma aptidão que todos compartilhamos e que pode ser mais ou menos estimulada dependendo do contexto social e cultural em que vivemos. E pode ser estimulada de múltiplas maneiras. Um dos desafios da antropologia da música é lidar com a diversidade de fazeres musicais e de musicalidades. Mantle Hood (1960) cunhou o termo "bimusicalidade" para descrever essa necessidade de

aprendermos outra musicalidade, diferente da nossa, quando se trata de fazer uma pesquisa antropológica musical. Ao longo do segundo capítulo, busquei transcender a "bimusicalidade" de Hood rumo a uma perspectiva "multimusical", que acredito fazer muito mais sentido numa cidade heterogênea e colossal como São Paulo. São Paulo é uma das poucas cidades que possibilita o encontro de múltiplas musicalidades, fornecendo uma das cenas musicais mais intensas do mundo nesse sentido.

Um conceito que utilizei na reflexão sobre os fluxos de funk na cidade foi o "musicar" do neozelandês Cristhopher Small (1998). O verbo-conceito "musicar" que Small propõe diz respeito a todo tipo de engajamento associativo na produção de uma determinada manifestação musical. Tocar numa banda de rock, dar aulas de música, ouvir um som com fone de ouvidos, ativar um sistema de som da rua são exemplos de engajamentos musicais possíveis e fazem parte do "musicar". Vender a bebida para o público de um show, vender os ingressos, operar o sistema de luzes de um grande concerto também são formas de musicar. Faço parte do grupo de pesquisa do projeto temático "Musicar Local - novas trilhas para etnomusicologia", coordenado pela professora Suzel Reily (IA - UNICAMP), com Flávia Toni (IEB - USP) e Rose Satiko (DA - USP). Formamos um grupo de pesquisadores que busca explorar o conceito de Small a partir da perspectiva da localidade. Como a produção de localidade afeta e é afetada pelo "musicar" ou pelos "musicares"? No caso do funk, essa perspectiva que lança luz às possíveis relações entre música e produção de localidade faz bastante sentido, já que o pertencimento à favela é trazido à tona o tempo todo. Os diversos tipos de índices artísticos criados pelas funkeiras e funkeiros agenciam uma constante produção da favela enquanto localidade.

Concordando com Tiiga de que o funk é arte, a ideia foi analisá-lo dentro da chave de Gell que privilegia as agências sociais dos índices e dos artistas ao invés de julgamentos ou problematizações de cunho estético. Estamos, portanto, dentro do campo de uma determinada teoria antropológica da arte e buscaremos descrever quais os principais agentes (pessoas-coisas e objetos-sujeitos) dentro da rede tecnocultural funk em São Paulo. Farei isso munido dos conceitos de musicalidade, fazer musical e "musicar" do campo da antropologia da música.

ESTUDOS DE FUNK NO BRASIL

Hermano Vianna foi o primeiro antropólogo a estudar o funk no Brasil. Em 1988, ele publicou o livro "O Mundo Funk Carioca" fruto de sua dissertação de mestrado. Sua pesquisa de campo foi em bailes de funk nos subúrbios cariocas em meados dos anos 1980. Hermano conta que teve o primeiro contato com o repertório do funk que se tocava nos bailes desse período ouvindo rádio. Sem querer ele ouviu um programa de funk na Rádio Tropical e passou a se interessar por aquele tipo de música que a zona sul carioca não ouvia nem dançava. Descobriu que havia um mundo funk na Grande Rio que reunia quase um milhão de pessoas todos os finais de semana. O estilo favorito dos bailes nesse período já era o *Miami Bass*, marcado pelas batidas eletrônicas com timbres de bumbo bem graves e letras de temática sexual. O objeto de Hermano era o baile enquanto instituição central do mundo funk. Ele fez uma pesquisa de campo multi-situada, antes mesmo de George Marcus propor esta perspectiva em 1995, percorrendo diversos bailes importantes. A pesquisa permitiu a identificação e análise dos elementos estruturantes da festa: as equipes de som, as transações de discos, o papel do DJ, as coreografias de dança, o tipo repertório e as letras em português que o próprio baile começava a produzir - as "melôs". Algumas dessas "melôs" se transformaram nos primeiros funks em português, lançados em 1989 no disco "Funk Brasil", produzido pelo DJ Malboro que foi um dos principais interlocutores de Vianna. Meses depois de "Funk Brasil" vem "Super Quente" de Grandmaster Raphael. Estes dois discos são marcos históricos da produção fonográfica de funk cantado em português.

"Um exemplo é a "Melô da mulher feia". Mesmo sem entender inglês, o público dos bailes costumava cantar em coro uma versão em português da letra de "Do Wah Diddy", do 2 Live Crew¹⁵, uma paródia que captava muito bem o conteúdo controverso da canção." (NOVAES, 2020: 39)

Talvez Vianna não imaginasse que iria inaugurar um território de pesquisas acadêmicas sobre o universo do funk carioca bastante vasto. Existem muitos trabalhos já publicados e sendo produzidos sobre a temática do funk carioca. É inegável que até o presente momento a produção de autores que pesquisaram o funk do Rio de Janeiro

é a mais relevante, madura e profunda. Nomes como Carlos Palombini (2008, 2009, 2014, 2020), Adriana Facina (2009, 2010, 2014 e 2017), Adriana Lopes (2009, 2010, 2011, 2014), Samuel Araújo (2008) e Mylene Mizrahi (2014) são referências fundamentais para quem estuda funk no Brasil e possuem uma vasta produção. Dos autores mais recentes, vale mencionar a excelente tese de Dennis Novaes "Nas Redes do Batidão: técnica, produção e circulação musical no funk carioca", defendida em 2020 no Museu Nacional. Existem outros excelentes trabalhos sobre o assunto, mas não temos espaço para citar todos aqui. O funk em São Paulo ainda não tem um corpo de estudiosos tão robusto quanto o Rio de Janeiro e esta tese representa um esforço nesse sentido. Importante esse esforço, porque apesar de existirem inúmeras semelhanças e elementos compartilhados pelos funkeiros de diferentes localidades, existem também inúmeras diferenças e traços locais que dão a cada contexto configurações bastante específicas. Espero poder trazer ao debate algumas diferenças e semelhanças importantes, especialmente entre Rio de Janeiro e São Paulo, ao longo dos capítulos. Apesar da grande tentação de escrever aqui sobre tudo que li a respeito da história do funk, tantos trabalhos já lidaram com isso de modo tão detalhado - para citar alguns exemplos, Vianna (1988), Essinger (2005), Palombini (2009, 2012 e 2014) e Novaes (2020) - que me limitarei a abordar aspectos históricos somente se for necessário para auxiliar em alguma argumentação etnográfica¹.

Desde que li Hermano Vianna, penso sobre a ideia de "mundo" como uma forma de circunscrever determinado universo cultural e/ou social. Em sua pesquisa, parece que o "mundo funk carioca" da época era constituído fundamentalmente pelos bailes e pela dinâmica social de seu entorno. As transações de disco entre DJs, a formação das equipes, as coreografias dos dançarinos, as roupas, as matérias de jornal (algumas das quais o próprio autor produziu) - tudo parecia girar em torno do baile enquanto instituição. Era como se o baile funcionasse como um sistema de prestações totais maussiano. Na São Paulo contemporânea, palco do meu campo de pesquisa, surgiu a dúvida se poderia falar em um mundo funk paulistano, inspirado por Vianna, ou deveria falar em mundos funks dada a multiplicidade de espaços e ambientes onde o funk é vivenciado. Na capital paulista temos diversos elementos que poderiam ser

¹ Pelo mesmo motivo, não me aprofundarei nos debates sobre a origem e formação histórica de termos importantes como MC (*Master of Ceremony*) e DJ (*Disc Jockey* no rap e no funk, *Deejay* no reggae e no *dub*). Minha perspectiva é fundamentalmente etnográfica, ou seja, utilizo esses termos da forma como aprendi com meus interlocutores, da forma como observei seus usos em situações de campo.

pensados como pequenos mundos funks: temos os bailes fechados, os fluxos, a Liga do Funk (interface fundamental no diálogo com o Estado), as batalhas de rima, os conflitos com a polícia e a criminalização. E poderíamos ainda pensar que a internet, com suas diversas redes sociais ocupadas por milhões de funkeiras e funkeiros, constitui um grande mundo de criação, divulgação e circulação da música que conecta o país inteiro.

A solução que encontrei foi de pensar que minha pesquisa lida com uma parte do mundo funk paulistano - respeitando o território geográfico em que realizei minhas observações e estabelecendo uma linha de afinidade ancestral com o texto de Vianna - que é vasto, múltiplo e heterogêneo. A pesquisa lida também com aspectos translocais do funk por utilizar dados recolhidos via netnografia (BARTL; KANNAN; STOCKINGER, 2016), ou seja, informações obtidas realizando etnografia virtual (HINE, 2000). Percorri alguns territórios importantes desse mundo diverso do funk paulistano. Acredito que essa vastidão e heterogeneidade também existem no mundo funk carioca atual, que é também atravessado pela velocidade das trocas translocais realizadas dentro do ciberespaço.

O mundo funk carioca descrito por Vianna começa a ganhar contornos mais complexos a partir do verão de 1991-1992, conhecido como o verão dos arrastões. Os grandes jornais do país noticiaram amplamente os grandes arrastões nas praias cariocas e a identificação com o funk foi rápida, inaugurando uma era de criminalização do gênero que se estende até nossos dias². Adriana Carvalho Lopes, em "Funk-se quem quiser - No batidão negro da cidade carioca" (2011), traz um tópico específico sobre funk e arrastão mostrando que grandes jornais como *Folha de São Paulo* e *O Globo* noticiaram de forma tendenciosa os arrastões. O funk emerge como um dos grandes culpados pelos arrastões que aconteciam nas praias. Bailes passam a ser fechados pela polícia e a juventude negra das favelas que frequentavam esses bailes passa a ser cada vez mais perseguida. As notícias sobre funk, que no final

² Em São Paulo, algo parecido aconteceu no início dos anos 2010, com os "rolezinhos" nos shoppings centers. Grupos de dezenas de jovens estariam fazendo "baderna" dentro de alguns shoppings e foram identificados como "funkeiros" pela grande mídia. Coincidentemente, foi o mesmo período em que MCs paulistas inauguram o estilo que passa a ser conhecido como funk ostentação. Para uma análise dos rolezinhos em São Paulo ver "Rolezinho no shopping: aproximação etnográfica e política" (2014) de Alexandre Barbosa Pereira.

dos anos 1980 ocupavam os cadernos de cultura, passam a partir dos anos 1990 a ocupar as páginas policiais. O debate migra da música e da festa para a violência e o crime. A criminalização do funk se torna uma das questões mais relevantes tanto para a comunidade funkeira quanto para os estudiosos acadêmicos.

De modo geral, os principais autores que trabalham com funk carioca lidam em algum grau com duas questões centrais em seus trabalhos: a linha histórica e genealógica do funk (como o funk norte-americano de James Brown virou o "batidão negro carioca") e a criminalização do gênero e da comunidade musical funkeira. Identifico essas duas questões conectando as obras de Carlos Palombini, de Adriana Facina e de Adriana Lopes. Cada um com suas especificidades, mas sempre atravessando essas questões. Esse grupo, inclusive, produz muitos textos em parceria. Facina e Lopes escreveram juntas "Cidade do Funk: Expressões da Diáspora Negra nas Favelas Cariocas" (2010). Palombini e Facina escreveram o artigo "O Patrão e a Padroeira: Momento de perigo na penha, Rio de Janeiro" (2017) sobre o Baile da Chatuba. Palombini, Facina, Mendes e Novaes produziram à oito mãos "O Errado que deu certo "Deu onda" e o comentário musical do funk paulistano-carioca" (2017), artigo que discute a querela harmônica e melódica em torno do *hit* de MC G15 que deu nó na cabeça de muitos músicos. Palombini e Dennis Novaes publicaram recentemente "O labirinto e o caos: narrativas proibidas e sobrevivências num subgênero do funk carioca" (2020) onde analisam as transformações recentes dos subgêneros do funk carioca, identificando o surgimento de novos subgêneros e processos hibridização. Esse grupo de autores têm produzido intensamente, publicando textos solos ou em parceria. Nós antropólogos tendemos, de modo geral, a produzir de modo muito solitário. Esses teóricos do funk carioca vêm construindo uma reflexão coletiva bastante potente e coesa.

Palombini é musicólogo e investiga também questões relativas às transformações estéticas de ordem sonora/musical da produção fonográfica do funk. É o responsável pelo site <http://www.proibidao.org> que disponibiliza textos, imagens e músicas sobre suas pesquisas. Facina é antropóloga e se debruça com mais profundidade nas consequências da criminalização do funk para a juventude funkeira do Rio de Janeiro. A autora também têm trabalhos onde discute a produção musical periférica em diálogo com campo reflexivo da indústria cultural. Lopes investiga, pela perspectiva

dos estudos linguísticos, a expressividade cultural do gênero por um lado, e sua criminalização pelos discursos midiáticos, por outro.

A antropóloga Mylene Mizrahi estudou o funk carioca ressaltando outros tipos de questões. Em seu livro "A estética funk carioca - criação e conectividade em Mr. Catra" (2014) faz uma análise que enfatiza os aspectos conectivos da criatividade musical dentro do funk. Ela apresenta uma rica etnografia da vida artística de Mr. Catra, descrevendo dinâmicas dos shows, da vida familiar e da criação em estúdio. Mostra que por trás da criatividade funk existe uma constante apropriação e recombinação conectiva de elementos simbólicos externos ao próprio funk. A criatividade funk conecta morro e asfalto de modo único. Mizrahi percebe essas conexões não só em Mr. Catra, mas realizando uma detalhada observação dos objetos como roupas, adereços corporais e cortes de cabelo. Sua análise utiliza em alguns momentos a noção de agência social de Gell para descrever como esses objetos afetam as relações sociais de seus interlocutores.

Outro antropólogo do funk que se apropria de Gell de modo interessante é Dennis Novaes (2020), mas para tratar da produção e circulação da música através da agência mediadora de determinados objetos. O uso musical que Novaes faz da teoria da agência é bem próximo do uso que faço aqui e do uso que fiz em "Porque eles ainda gravam - Discos e artistas em ação" (DEL PICCHIA, 2013). O que muda é o tipo de índices musicais que analisamos. Ele pensa o mundo do funk como um sistema técnico de produção e circulação musical onde os fonogramas não se limitam ao seu lugar de meras mercadorias da indústria fonográfica. Sobre Gell, Novaes comenta que "suas considerações permitem que vejamos a música não apenas como um mero "produto" de relações sociais, mas como objetos de arte capazes de agência." (NOVAES, 2020: 33). Seu trabalho também tem um viés histórico forte e importante, conseguindo situar o leitor dentro de uma linha cronológica que vai dos primórdios do funk carioca nos bailes de subúrbio dos anos 1970, até o funk 150 bpm e a Kondzilla já nos anos 2010. Palombini (2020) propõem a seguinte divisão.

"Divido a história da música funk em três períodos: **formação**, da segunda metade dos anos 1980 ao final dos anos 1990; **consolidação**, na primeira década do século XXI; e **expansão**, de 2010 em diante. Parte do período de formação

está registrada no livro de Hermano Vianna, **O mundo funk carioca** (1988), e no documentário de Sergio Goldenberg, **Funk Rio** (1994). Parte do período de consolidação, no livro de Silvio Essinger, **Batidão: uma história do funk** (2005), e no documentário de Denise Garcia, **Sou feia mas tô na moda** (2005)." (PALOMBINI, 2020: 204).

Adotando a divisão de Palombini, vemos que o trabalho de Novaes consegue organizar uma narrativa histórica que abarca os três períodos. O meu trabalho é resultado direto da "expansão", ou seja, lida primordialmente com material etnográfico da cidade de São Paulo, num período em que já havia se consolidado o conglomerado Kondzilla (que é um marco histórico desse movimento de expansão do funk para fora do Rio de Janeiro) e o estilo ostentação (considerado por alguns interlocutores o primeiro estilo tipicamente paulista).

ESTRUTURA DA TESE

Esta tese contém muito material etnográfico. Busquei trazer esse material de múltiplos modos, inspirado no campo recente da antropologia multimodal (COLLINS, DURINGTON e GILL, 2017). Uma das ideias centrais desse campo é trabalhar com outras mídias para completar o texto. Trouxe logo no início dessa introdução o link do filme com MC Tiiga, um primeiro exemplo do tipo de multimodalidade que pratico, e ao longo da tese apresento aos leitores links com materiais sonoros e trechos filmicos da pesquisa de campo, além de fotos, músicas e recortes de imagens da internet a partir da netnografia realizada.

O diferencial da antropologia em relação aos outros campos de estudo é a aposta primordial no potencial da etnografia. Outras áreas também aprenderam a utilizar nosso método imersivo, mas a antropologia permanece sendo a principal referência na tarefa de transformar essas imersões prolongadas em conhecimento. Esta tese representa, portanto, um esforço etnográfico no mundo funk paulistano para fornecer novos dados ao debate mais abrangente que existe sobre o funk no Brasil. E acabamos de ver que esse debate, apesar de já ter pelo menos três décadas e ser bastante rico e produtivo, fornece mais dados sobre o funk no contexto do Rio de Janeiro.

Emprestando o termo de Palombini (2020), represento aqui, desse modo, a "**expansão**" dos estudos sobre funk para São Paulo.

E quando se trata de São Paulo, uma das coisas que a etnografia identificou foi a presença massiva dos fluxos de funk em todas as regiões periféricas da cidade. Os fluxos serão analisados ao longo dos últimos dois capítulos, mas por ora vale mencionar que é uma configuração festiva bastante encontrada no funk de rua paulistano que não é mencionada na maior parte dos trabalhos sobre funk carioca, o que nos leva a compreendê-la como uma característica local. E dentro dos fluxos, outro dado relevante que a etnografia trouxe, sob inspiração da antropologia que enxerga nas "coisas" capacidade de ação, foi a centralidade dos sistemas de som em suas diversas configurações técnicas. Sem os sistemas de som não há festa, não há fluxo. E se desde Vianna estudiosos chamam a atenção para a importância das equipes de som e dos DJs nos bailes, poucos abordaram os sistemas de som como agentes sociais fundamentais. Vale dizer, no fluxo não há a presença física de um DJ do tipo que encontramos nos bailes cariocas - o performer inventivo que ocupa o centro do palco e vem ganhando cada vez mais destaque na festa, como é o caso do DJ Rennan da Penha. A agência desse tipo de DJ pode ser inferida por abdução pelo fato de que suas produções tocam nos sistemas de som, mas sua presença física não é necessária para o fluxo acontecer. Mas então, se não há o DJ na configuração performática de palco que encontramos no Rio de Janeiro, existe DJ num fluxo, ou não? Essa é uma pergunta importante para refletirmos sobre os fluxos enquanto festas funk. Outra pergunta importante: quem escolhe o repertório de músicas dentro do fluxo? E que repertório é esse? O jovem dono de sistema de som poderia ser considerado o DJ do fluxo, ou seria melhor, devido a todas as diferenças estruturais com o DJ do mundo dos bailes, nomearmos de outro modo esse agente musical nuclear?

Espero descrever a construção de respostas possíveis a essas perguntas no decorrer da tese. Uma resposta simples seria dizer que os jovens donos dos sistemas de som, que na maioria das vezes são homens, são os responsáveis pelo repertório que toca. Mas minha perspectiva aqui é descrever a rede tecnocultural e seus agentes para elaborar uma resposta que possamos chamar de antropológica. Os jovens podem plugar um *pendrive* no som, podem conectar uma *playlist* de funk de algum aplicativo via

bluetooth, podem revezar com os amigos na escolha do repertório, cada um com seu celular no meio da festa. As possibilidades se multiplicaram. Uma resposta mais completa sobre quem seleciona qual o repertório do fluxo seria a partir da descrição da rede de agenciamentos recíprocos dentro do coletivo formado por fonogramas-internet-aplicativos-criadores de *playlists*-celulares-*pendrives*-relações de amizade.

A estrutura da tese e a ordem dos capítulos respeita a cronologia da minha entrada em campo. Eu realizei uma pesquisa de campo multi-situada (MARCUS, 1995) em três espaços diferentes: na Liga do Funk, em estúdios de funk e num bairro periférico famoso pelos fluxos. Poderia ainda colocar a internet como um quarto espaço de pesquisa, nesse caso ciberespaço de pesquisa *online*. Optei por escrever quatro capítulos relativamente longos, completados por dois "pontos" - o Ponto de Abertura (introdução) e o Ponto de Fechamento (conclusão). Na estrutura musical do funk, os pontos³ podem aparecer como pequenos fragmentos melódicos que muitas vezes abrem e fecham o arranjo da música.

No mestrado, como já disse antes, investiguei processos de criação/gravação de discos (DEL PICCHIA, 2013 e 2015). O disco normalmente é uma unidade artística composta por diversas músicas⁴. Quando o artista lança apenas uma música chamamos de *single*. No funk paulistano dos últimos anos, parecem predominar os lançamentos de *singles* (e seus respectivos clipes). Minha etnografia dos discos demonstrou que havia uma preocupação dos artistas em agrupar um conjunto de músicas que fizessem sentido juntas, que contassem uma história e se relacionassem umas com as outras. No caso de *singles*, o foco é apenas em uma canção. Essa rápida digressão musical é para dizer que tentei explorar a lógica dos *singles* ao escrever os capítulos. Tentei dar a cada capítulo uma certa autonomia como se cada um fosse um *single*, apesar deles se relacionarem entre si. A proposta é que alguém que deseje ler um capítulo isoladamente possa ter uma percepção de totalidade descritiva e analítica.

³ Para Novaes (2020), o termo ponto no contexto carioca é polissêmico. Falarei mais sobre a noção de ponto no funk no segundo capítulo. Um interlocutor da pesquisa, Rodrigo Pirituba, percussionista e filho de santo da umbanda que me ajudou a tirar algumas dúvidas rítmicas sobre funk, me disse que nas religiões de matriz afro os pontos são cantos usados para chamar as entidades e para pedir que elas se retirem. Meu questionamento para Pirituba foi se ele enxergava alguma conexão entre os pontos no funk e os pontos na umbanda e no candomblé.

⁴ É claro que existem exceções, como o disco de Miles Davis, "In a Silent Way" (1969), formado por apenas duas músicas de longa duração.

Essa percepção, obviamente, não será a mesma de quem se propor a ler o trabalho completo. Tratam-se de níveis de totalidade de diferentes escalas. Essa ideia foi inspirada nesse pensamento musical atual do próprio funk que privilegia os *singles* e também está relacionada à perspectiva multisituada, reservando a cada local etnográfico seu próprio ensaio. A amarração das pontas soltas espero tecer nos pontos de abertura e fechamento.

O primeiro capítulo, **CANTOS - Na Liga do Funk: Música e Pertencimento**, trata fundamentalmente da minha entrada em um território do mundo do funk paulistano, que se deu frequentando as reuniões dessa associação de caráter educativo, político e cultural que apoia jovens interessados em se profissionalizar como artistas, produtores, MCs e Djs. Trata do reconhecimento de distâncias, de alteridades e de identidades que eu não compartilhava com meus interlocutores; trata do meu não pertencimento e do que significa pertencer. A Liga se apresenta ao longo do capítulo como um palco onde jovens aspirantes à carreira de MC puderam exercitar semanalmente suas performances musicais. Nessas performances, elementos estruturais do funk foram observados e praticados - como a clave rítmica musical nuclear do gênero que era percutida com as palmas das mãos por todos e que nos conectava sonoramente. Teço algumas observações de caráter etnomusicológico a partir dessas performances e de gravações de MCs que conheci ali.

O espaço da Liga também se apresenta como um local de construção de identidades territoriais periféricas onde o funk se confunde com a favela e vice versa. A favela emerge como o local de origem do funk. O funk emerge como expressão cultural da favela em luta por legitimidade. Na Liga do Funk pude conhecer a luta política por traz do "movimento funk". A favela que a Liga apresenta é polissêmica. É uma localidade com dimensões físicas e geográficas concretas - é a periferia urbana de São Paulo. Mas é também uma localidade construída subjetivamente a partir de elementos simbólicos e afetivos que os discursos das letras de funk agenciam. Busquei o auxílio de autores como Paulo Artur Malvasi (2012) e Alexandre Pereira Barbosa (2010), que trabalharam com a juventude periférica paulistana em suas pesquisas de campo, para acessar essa multiplicidade de sentidos da favela e da experiência de jovens periféricos em São Paulo. Arjun Appadurai (1996) também é um autor importante aqui, justamente por lidar com essas questões de construção social e cultural das

localidades no mundo contemporâneo. Uma questão central que discuto é a construção da favela enquanto localidade multidimensional. Uma característica da análise é o foco nos elementos musicais que atuam nessa construção, ou seja, levar a sério a ideia de que o funk é uma forma de arte musical que atua agenciando sentimentos de pertencimento e de identificação. Nesse sentido, trago ao debate a noção de "comunidades musicais" da musicóloga Kay Kaufman Shelemay (2011) para analisar esse agenciamento musical de identidades compartilhadas.

O segundo capítulo, **BATIDAS - Tem que ter grave**, é o mais musical de todos. Aqui, descrevo os processos de troca que vivi com MC Tiiga, MC Diih Pura Calma, Kut Mendes e DJ FB dentro de estúdios gravando funks. A partir de um primeiro contato via Liga do Funk, convidei Tiiga e Diih para fazermos música juntos realizando um trajeto que chamei de *campo reverso*; iniciamos as gravações no meu estúdio e depois fomos aos estúdios onde eles estavam acostumados a trabalhar. O capítulo acontece dentro de estúdios e busca descrever processos de criação musical e de gravação fonográfica no encontro com esses jovens MCs e seus produtores musicais. Discuto esses processos tendo como substrato teórico as noções de musicalidade, bimusicalidade, multimusicalidade e fazer musical; aliadas à perspectiva da rede sócio-técnica latouriana onde humanos e não-humanos se afetam mutuamente na vida social.

A partir de relações de trocas com meus interlocutores pude aprofundar laços, ao mesmo tempo em que aprendia sobre suas formas de pensar a música que faziam. Identifiquei traços distintivos de uma musicalidade funk paulistana contemporânea sempre em contraponto à minha própria musicalidade. Um desses traços, para citar um rápido exemplo, é o vício harmônico da minha forma de pensar e criar música, frente à liberdade criativa dos MCs no que diz respeito à harmonia. Os processos criativos dos MCs utilizam outros tipos de inteligência musical para criação, que independem da noção harmônica do ensino tradicional de música⁵. Jonh Blacking é um autor importante aqui, auxiliando na reflexão sobre as musicalidades em contato. Para Blacking, existem estruturas superficiais e estruturas profundas no fazer musical

⁵ Para uma interessante discussão sobre a harmonia na musicalidade funk ver "O Errado que deu certo "Deu onda" e o comentário musical do funk paulistano-carioca" (FACINA, MENDES, NOVAES e PALOMBINI: 2017).

que explicam determinados aspectos da criatividade humana. Busquei descrever algumas dessas estruturas criativas de superfície e indiquei um caminho para pensarmos sobre as estruturas profundas de criação, que estariam relacionadas à aspectos cognitivos (BLACKING, 1971 e 2007) acessíveis somente a quem vivencia desde muito jovem determinada musicalidade.

O terceiro capítulo, chamado **CORPOS - Ciborgues, Sistemas de Som, Dança e Putaria**, traz uma discussão sobre a corporalidade funk a partir de dois caminhos analíticos. O primeiro caminho foi analisar a corporalidade ciborgue presente nos fluxos de funk de um bairro periférico, formada pela relação de jovens funkeiros com seus potentes sistemas de som. O segundo caminho foi trazer vozes femininas dissidentes que expressam uma resposta à hegemonia musical masculina dos fluxos. O capítulo se inicia com minha entrada numa quebrada e trata das primeiras observações nos fluxos, bastante inspirado pela discussão antropológica sobre a natureza de nossas relações com os "objetos-sujeitos" que produzimos e colocamos em circulação na vida social. Os "objetos-sujeitos" que saltaram à vista foram os diversos tipos de sistemas de som que produzem a massa sonora da festa. Fiz uma análise das configurações técnicas encontradas e argumentei que os sistemas de som associados aos seus donos formam *ciborgues sonoros* do fluxo, inspirado é claro em Donna Haraway e sua mitologia biopolítica-antropológica (HARAWAY, 2009).

O fato de predominarem homens na ativação dos sistemas de som direcionou a análise para questões de gênero - nesse caso de produção de masculinidades periféricas através do som. Essa genderização da produção sonora dos fluxos me levou a buscar algumas respostas femininas à hegemonia masculina presente nos fluxos e na produção fonográfica do estilo putaria. No campo musical, discuto alguns aspectos dos trabalhos de MC Dricka e MC Cacau Rocha, ambas ex-frequentadoras da Liga do Funk. Seus trabalhos fazem parte da linhagem de MCs mulheres que cantam o empoderamento feminino em suas letras, subvertendo algumas das simbologias sexuais do estilo putaria que tradicionalmente colocam o homem numa posição dominante. No campo da dança, entrei em contato via netnografia com as ideias de Taísa Machado, criadora do Afrofunk no Rio de Janeiro. A dança com "foco no quadril" emerge como uma tecnologia ancestral de uso político do corpo, ligada ao que Taísa chama de "ciência do rebolado" (MACHADO, 2020). Estabeleci uma

ligação das ideias e práticas de Taísa com o que filósofo Mikhail Bakhtin (1999) chama de "baixo corporal" ou "rebaixamento corporal".

O quarto e último capítulo, **ALTO - FALANTES - Sob a Neblina dos Paredões**, acontece inteiramente na quebrada e discute o que me aconteceu nos fluxos de funk de modo mais detalhado. Para ser mais específico, trata de como me deparei com um tema que nunca havia estudado antes ao circular pelos fluxos - o mundo do crime, que nas periferias paulistanas está ligado ao lugar central do PCC (Primeiro Comando da Capital) no tecido social. Eu vivi cerca de seis meses numa favela da zona sul da cidade, tendo alugado um quarto em um pequeno sobrado. O quarto na verdade não era um quarto, era uma pequena sala com um sofá, um computador e algumas cadeiras, chamado de "QG" pelo seu dono e meu anfitrião local, Bonito⁶. Ele nasceu na quebrada em 1988, trabalhava com projetos culturais e morava com sua mãe Dona Anastácia, ex-empregada doméstica, natural do interior da Bahia. Eu habitei o "QG" com um colchão, uma mala de roupas, uma mochila e meu violão em todas imersões que fiz⁷.

Este capítulo problematiza *o que me aconteceu* quando comecei a frequentar certos tipos de fluxo funk, em certo bairro da zona sul da cidade, sendo quem sou, vindo de onde venho; *de fora*. *O que acontece* quando um antropólogo-músico branco na faixa dos 40 anos de idade (na minha primeira imersão em Março de 2017 tinha 38 anos) se lança numa festa de rua madrugada adentro, onde sistemas de som potentes pilotados por jovens de 15 a 24 anos de idade *explodem* ao som do funk em alto volume *dentro* de uma favela?⁸ Uma das coisas que me aconteceram é que fui confundido com policial civil à paisana por alguns jovens ligados ao "movimento" em algumas

⁶ Bonito me pediu que não utilizasse seu o nome verdadeiro, nem o nome da favela na tese e concordamos em utilizar nomes fictícios nas descrições que envolvessem o bairro e seus habitantes.

⁷ Realizei um total de quatro imersões com durações de um a dois meses, entre 2017 e 2019, intercaladas com visitas semanais em que não dormia na favela. Além do campo presencial, físico e corporal, pratiquei o que Karina Biondi (2014) chama "vida em estado de campo" - estar de prontidão para telefonemas, mensagens pela internet e trocas mesmo quando estava distante da quebrada.

⁸ É claro que o texto também é nutrido pelo que as pessoas me falaram sobre os fluxos de funk, e sobre outras narrativas acerca do tema (mídias, governo, artigos acadêmicos, etc). Mas é importante situar a experiência etnográfica nesses termos: podemos falar, acima de tudo, *do que nos acontece em campo*. Essa é a matriz de nossa legitimidade e de nossa autoridade para abordar qualquer tipo de realidade social e fenômeno cultural. É da ordem do sensorial. É da ordem daquilo que sentimos no corpo ao lidarmos com um mundo novo. É da ordem do que acontece com os outros quando meu corpo (um corpo novo) sem apresenta, ávido por interações.

situações. O crime entrou na minha pesquisa sem que eu o escolhesse previamente como objeto de reflexão.

Entendi que uma das questões mais relevantes que emergiam da observação dos fluxos dizia respeito ao conflito ancestral que essas populações travam com as elites econômicas (que no Brasil sabemos que se misturam com as elites políticas). A observação dos não-humanos seria importante na medida em que ajudasse na compreensão das assimetrias de poder que o funk expressa. Uma das formas através das quais essas assimetrias de poder são perceptíveis é na zona de contato com a interface do crime. A bibliografia que acabou emergindo do próprio campo lidava com juventude, criminalidade e música funk. E os autores são contemporâneos e locais. Nomes como Alexandre Barbosa Pereira, Paulo Artur Malvasi, Gabriel Feltran e Karina Biondi nos ajudam a entender alguns lugares e significados do *mundo do crime* na vida de jovens moradores dos bairros de baixa renda. Adriana Facina, Adriana Lopes, Carlos Palombini e Samuel Araújo nos ajudam a refletir sobre os mecanismos de criminalização do funk (uma das formas correntes em nosso país de criminalização da pobreza). Ao escrever sobre o que me aconteceu nos fluxos de funk embasado por esse conjunto de autores, tentei trazer à tona um fluxo de sensações (*pessoa-organismo*), memórias, falas, histórias, sons, idas e vindas, caminhadas pela madrugada - tentei escrever também um capítulo em fluxo. Muitas vezes, as ruelas dos fluxos são tão estreitas e tão cheias de gente, que é necessário dar uma volta no quarteirão pelas ruas mais vazias, para se atravessar uma região de festa funk. Esse capítulo também trata do que me aconteceu nas voltas pelos quarteirões ao redor dos fluxos.

UNDERGROUND OU *MAINSTREAM* - FUNK CARIOCA OU FUNK BRASILEIRO

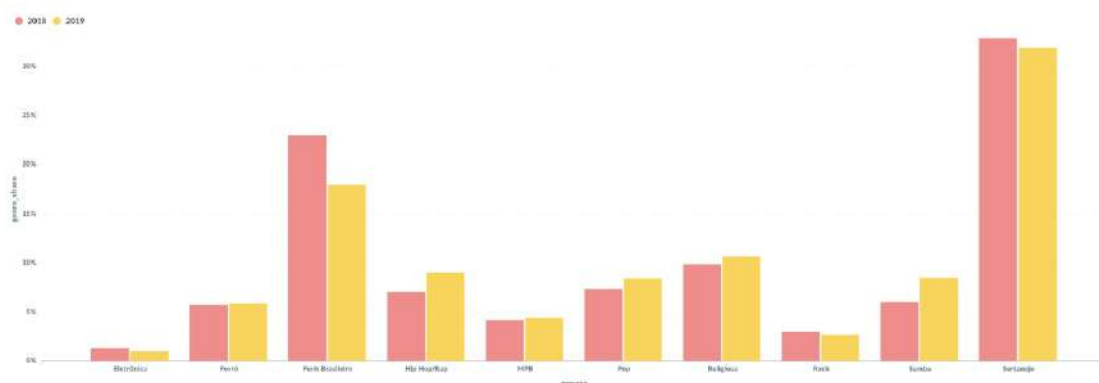
Os termos *underground* e *mainstream* são bastante usados no mundo da música em geral. Nunca foi meu objetivo problematizá-los durante esta pesquisa, e mesmo que fosse, meus interlocutores nunca utilizaram esses termos para falar sobre suas experiências no funk. De todo modo, considereei importante uma breve nota situando minha pesquisa a partir dessas noções. O termo *underground* no Brasil está muito ligado a outras duas noções: independente e alternativo. A música ou a cena musical

underground é formada por artistas que em alguns contextos se autoproclamam independentes (DEL PICCHIA, 2013 e 2015) das grandes gravadoras. A expansão da internet e das novas tecnologias de áudio permitiram que muitos artistas passassem a gravar e lançar seus trabalhos de modo cada vez mais autônomo. Na minha dissertação de mestrado, utilizei a noção de autonomia criativa para nomear essas novas configurações relacionadas ao aumento da produção da música independente. Alternativa (*alternative*) é outra categoria utilizada para nomear essa produção musical de caráter mais *underground*. Interessante notar, que quando o artista vai subir uma música no *Spotify*, por exemplo, ele pode definir qual o gênero de seu trabalho a partir de algumas categorias que a própria plataforma define previamente, *indie* e *alternative* são algumas delas. Há ainda a possibilidade de subgêneros dentro de cada uma dessas categorias (por exemplo, *indie rock* e *alternative folk*). Uma canção que lancei em 2020, "Nesse Mar Bravio", entrou numa *playlist* chamada "Indie Brasil". Essas classificações levam em conta aspectos musicais, mas também a forma de produção e divulgação. Minha música se fosse lançada por um grande conglomerado como a *Sony Music*, provavelmente não entraria numa *playlist indie*, entraria em *playlists* mais populares como a "Brasil 360", mesmo que o material sonoro fosse o mesmo.

A noção de *underground* também é utilizada para classificar o universo das festas. O antropólogo Gibran Teixeira (2018) em sua pesquisa sobre festas de música eletrônica divide a cena em *underground* e *mainstream*. De todo modo, tanto no universo da produção musical quanto no universo das festas, o termo *underground* está ligado a ideias de marginalidade e de autonomia em oposição ao que seria o *mainstream*. *Mainstream* é o que está no centro dos holofotes da grande mídia, da indústria e da publicidade. E na era em que vivemos o *mainstream* se constitui, cada vez mais, a partir dos números alcançados nas principais redes sociais da internet. Vivemos a era dos memes, do *tik tok*, do *reel*, do *instagram*, do compartilhamento via *whatsapp*, onde desconhecidos podem se tornar celebridades da noite para o dia a partir da viralização de um único vídeo. O artista que alcança milhões de *plays* ou visualizações em uma música pode transitar rapidamente de uma posição mais *underground* para uma posição mais *mainstream*. Essa discussão é bastante interessante e renderia uma tese a parte. O que julgo necessário notar nesse sentido é que trabalhei nos territórios mais *undergrounds* do funk. Os MCs com quem trabalhei

e a maioria das pessoas que conheci durante a etnografia não eram famosas. As duas pessoas que alcançaram mais fama foram se tornando cada vez mais inacessíveis e distantes, e comentarei sobre elas no devido momento.

Há quem diga que o funk sempre vai ser *underground*. Ouvei de uma pessoa na Liga do Funk que o gênero era marginal dentro do que já era marginal, e que o rap seria menos marginalizado que o funk. Na ocasião, estávamos conversando sobre a questão política em torno do funk e observávamos que o rap já tinha sido absorvido pelas políticas culturais enquanto o funk permanecia excluído da área da cultura e era alvo de políticas de segurança pública. O funk carrega essa ambiguidade de ser um dos gêneros mais populares do Brasil e ainda ser marginalizado, para não dizer perseguido. A empresa de inteligência musical *Playax*⁹, especializada em mapeamento de audiência musical¹⁰, me forneceu dados quantitativos esclarecedores sobre essa aparente ambiguidade. No primeiro quadro, podemos observar a audiência musical de diversos gêneros com dados apenas da internet.

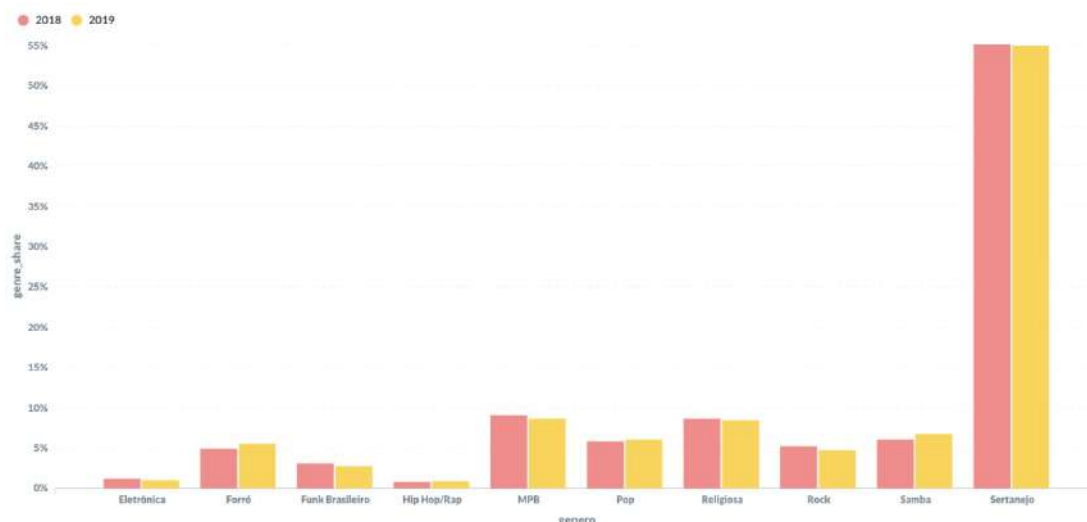


Quadro 1: Audiência Musical no Brasil por gênero na internet. Fonte: *Playax*.

Vemos que os dois estilos mais populares do Brasil na internet são o sertanejo e o que a *Playax* classifica como funk brasileiro. No segundo quadro, os dados são apenas de execuções em rádio.

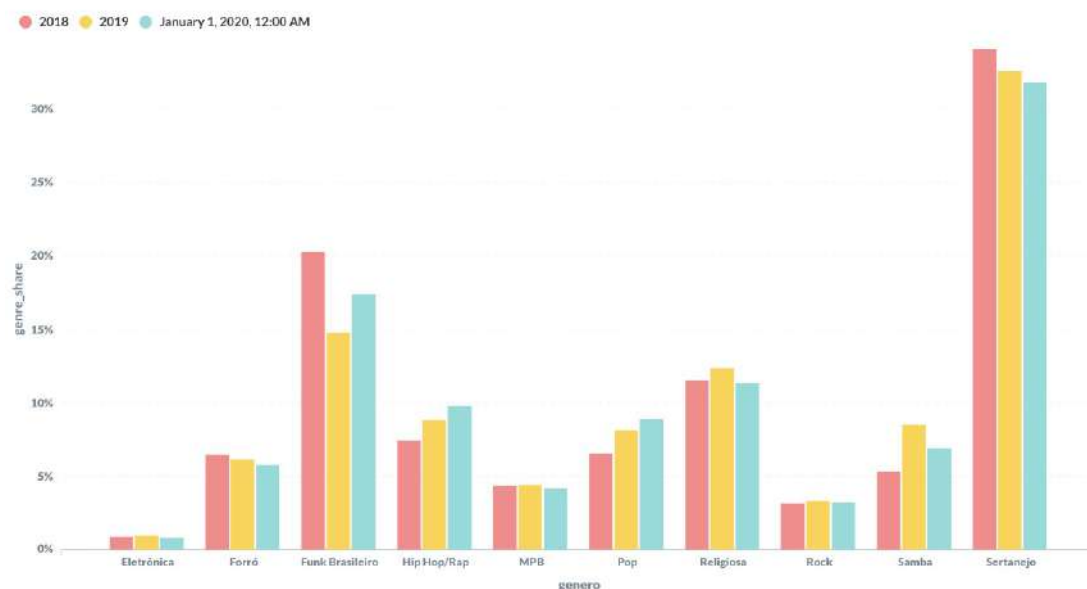
⁹ Em 2018, estabeleci uma parceria com a *start up* de inteligência musical *Playaxx*, especializada em monitorar o consumo de música no Brasil. Ministrei uma pequena palestra sobre o andamento de minha pesquisa a convite do CEO da empresa, Juliano Polimeno. Em troca, combinamos que eles me forneceriam alguns dados sobre o consumo de música. Solicitei alguns gráficos e tabelas que eles constroem baseados no "índice de audiência musical". <https://www.playax.com/>

¹⁰ Para entender como a *Playaxx* cria os índices de audiência musical ver: https://www.youtube.com/watch?v=e_NvAiDY6eQ&t=4s



Quadro 2: Audiência Musical no Brasil por gênero nas rádios. Fonte: *Playax*.

Nas rádios o cenário muda completamente. O funk brasileiro, que na internet ocupava a segunda posição, cai para a sexta posição (se considerarmos que MPB praticamente empata com religiosa na segunda posição, e samba empata com pop na terceira posição). Encontramos uma disparidade enorme entre funk brasileiro e sertanejo, o que demonstra o quanto o funk é sabotado nas programações das rádios. Em menor grau, o rap também sai prejudicado nas rádios quando comparado à internet. O terceiro quadro traz uma mescla de audiência musical na internet e nas rádios.



Quadro 3: Audiência Musical no Brasil por gênero em rádios e na internet. Fonte: *Playax*.

A expressividade do funk brasileiro na internet é tão grande, que mesmo com o boicote sofrido nas rádios o gênero permanece na segunda posição no ranking global

de audiência musical. Esses dados expressam em números a posição ambivalente do gênero dentro do debate *underground* versus *mainstream*. Na internet, o funk sem dúvida ocupa uma posição mais *mainstream*. Entretanto, se tomamos o universo das rádios como referência o funk perde para o rock (qual última grande banda de rock brasileira?), e ocupa uma posição mais próxima do *underground*. Se tivéssemos à mão um quadro que medisse a agenda de políticas culturais voltadas para a música no Brasil por gênero, tenho certeza que o funk ocuparia a última posição.

Para finalizar esta abertura aproveito a classificação da *Playax* de gêneros musicais para assumir uma posição taxonômica em relação ao funk que é produzido no Brasil. A pergunta é: faz mais sentido continuar chamando o gênero de funk carioca ou seria melhor adotarmos funk brasileiro nesse momento de clara expansão da produção, da circulação e do consumo? É inegável que a gênese criativa do gênero se deu no Rio de Janeiro, e que os aspectos estéticos e inventivos estruturais foram gestados e desenvolvidos no contexto carioca ao longo dos anos 1990 e 2000. Entretanto, a partir dos anos 2010 vemos um crescimento da produção em solo paulista e vemos a relevância do funk aumentar bastante no estado, especialmente pela força dos cliques da Kondzilla no Youtube.

"A Kondzilla foi responsável também por dar mais visibilidade às produções paulistas, que ganharam a cena nacional e paulatinamente tiraram do Rio de Janeiro a hegemonia sobre a produção de funk no país. Em 2012 seu canal no Youtube já possuía cerca de 22 milhões de inscritos e era considerado o maior canal da América Latina."

(NOVAES, 2020: 49).

Já no final da década, a musicalidade funk se espalha por todo Brasil produzindo estilos híbridos como o brega-funk em Pernambuco, que revelou nomes como MC Loma, MC Shevchenko e Elloco. Além disso, MCs de todo país vêm adotando a prática de gravar apenas o canto capela ou "acapelas" (NOVAES, 2020: 61) e envia-lo pela internet a DJs que muitas vezes moram em outros estados. Uma mesma música pode ter a versão paulista, a versão carioca, a versão mineira, etc. A minha escolha na tese é de pensar o gênero de modo global como funk brasileiro, e utilizar prefixos ou sufixos quando necessário para denominar o local de origem (carioca, paulistano,

mineiro, etc) e/ou o estilo (brega-funk, raga-funk, funk proibidão, funk putaria, etc.). Mas para facilitar na economia da escrita, de agora em diante sempre que me referir ao funk leia-se funk brasileiro. Quando precisar mencionar o funk norte-americano escreverei a palavra em itálico - *funk*.

Aproveito também para esclarecer aqui os usos de itálico: 1) em todas as palavras de origem inglesa; 2) para sublinhar passagens que julgar importantes; 3) nas gírias que forem importantes na linguagem de meus interlocutores; 4) nas transcrições de letras de música e/ou de improvisos. Defini algumas exceções: Youtube, facebook, whatsapp e instagram, apesar de serem palavras de origem inglesa são tão presentes no nosso cotidiano que optei por manter sem itálico. Quebrada aqui deixa de ser tratada apenas como uma gíria e vira categoria descritiva, portanto sem itálico. Explico mais sobre a categoria quebrada no primeiro capítulo.

Capítulo 1 - CANTOS

Na Liga do Funk - Música e Pertencimento

1.1 NA BATIDA DA PALMA DA MÃO

"Por que eu canto funk? Porque é uma forma de eu me expressar, de falar com os meus. Aqui na quebrada nossa linguagem é diferente, mas o pensamento é um só. É tá sempre passando uma mensagem, um conteúdo, passando uma visão pro próximo. Não só pro próximo, mas pra todas as outras gerações. A gente procura se expressar nas letras, trazer uma mensagem, uma mensagem de conforto ou uma mensagem que possa levantar o próximo. As nossas músicas não é pra ser só mais um *hit*. A gente quer fazer algo que permaneça por gerações. Que as outras pessoas entendam a nossa mensagem.

Não vejo o funk como um só. *Eu escolhi o funk por ele ser livre*, ser uma forma ilimitada de você se expressar. Você se comunica com o seus próprios conterrâneos aqui. Muitas músicas tem outro tipo de mensagem, mas aqui realmente o pessoal se identifica com o que a gente fala, o que a gente sente."

(MC Tiiga, no documentário "MC Tiiga - Um Mundo na Palma da Mão", 2018. Grifos meus em itálico. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=cKwVlXmkO2I&t=2s>)

A pergunta "por que você faz música?" é um verdadeiro *hit* entre os antropólogos da música. Anthony Seeger enfatiza a importância desse questionamento em toda sua obra - para citar dois exemplos, no próprio título de um de seus livros mais importantes "Por que cantam os Kisêdjê" (2015) e no texto de cunho metodológico "Etnografia da Música" (2008) onde enumera questões centrais para quem deseja analisar um universo musical pelas lentes da antropologia. Uma das perguntas que fiz ao Tiiga no documentário que produzimos juntos foi: "por que você canta funk?" O gênero musical que Tiiga produzia e cantava na época era funk. Quando filmamos a gente já se conhecia há quase dois anos e já havíamos produzido juntos seu funk consciente "Calabouço da Ganância" (essa história conto com mais detalhes no segundo capítulo). Eu já havia perguntado a mesma coisa algumas vezes ao Tiiga, em outras ocasiões. A cada encontro nosso eu repetia o questionamento e novas camadas discursivas iam surgindo. No trecho acima, sua resposta trata do funk como forma de expressão livre que utiliza a linguagem da quebrada, uma forma de expressão com a

qual sua quebrada se identifica. Tiiga quer passar uma mensagem de "conforto" para os seus "conterrâneos" através de sua música; uma mensagem que perdure e que não seja apenas um *hit*. Os *hits* do funk brasileiro destes últimos anos tendem a ter uma vida muito rápida¹¹.

Esse capítulo trata, entre outras coisas, de como conheci MC Tiiga, também chamado Tiago Oliveira, 25 anos, negro, morador do Jardim 9 de Julho, São Mateus, Zona Leste de São Paulo. Trata de minha entrada nos mundos funks de São Paulo, via Liga do Funk, uma associação de caráter socioeducativo, fundada por pessoas ligadas ao funk, cujo objetivo principal era orientar jovens interessados em se profissionalizar nesse universo. Conheci Tiiga em 2016, frequentando as reuniões promovidas pela Liga. Trato também do reconhecimento de distâncias, de alteridades e de identidades que eu não compartilhava com interlocutores como Tiiga; trata do meu não pertencimento e do que significa pertencer. A Liga do Funk se apresenta ao longo do capítulo como um palco onde jovens aspirantes à carreira de MC puderam exercitar semanalmente suas performances musicais. Nessas performances, elementos estruturais do funk foram observados e praticados - como a clave rítmica musical nuclear do gênero que era percutida com as palmas das mãos por todos e que nos conectava sonoramente. A clave que Tiiga e Bart batem na primeira cena do nosso documentário. Uma clave é um padrão rítmico fixo e definido que pode durar um ou mais compassos. A clave em questão - que será transcrita abaixo e apresentada num link de referências sonoras desta tese - possui duração de um compasso de quatro tempos. Teço algumas observações de caráter etnomusicológico a partir dessas performances e de gravações de MCs que conheci ali.

O espaço desses encontros também se apresenta como um local de construção de identidades periféricas onde o funk se confunde com a favela e vice versa. A favela emerge como o local de origem do funk. O funk emerge como expressão cultural da

¹¹ Normalmente, a palavra *hit* na música é usada para falar de composições que atingem grande sucesso. No momento atual do funk brasileiro, os *hits* tendem a ser bem rápidos e pouco duradouros, assim como o sucesso dos MCs. Essa efemeridade do *hit* não é uma regra geral da música pop. Muitos artistas dos mais variados gêneros e estilos produzem sucessos que atravessam anos e as vezes décadas. A música "I Feel Good" de James Brown é um exemplo de *hit* duradouro. No funk carioca, o "Rap da Felicidade" lançado pela dupla Cidinho e Doca em 1994 é outro exemplo de *hit* que atravessou décadas. Importante essa nota para contextualizar o modo como Tiiga usa a palavra *hit*, e porque ele afirma que não deseja produzir "só mais um *hit*".

favela em luta por legitimidade. Aqui, conheci a luta política por traz do "movimento funk". A favela que a Liga apresenta é polissêmica. É uma localidade com dimensões físicas e geográficas concretas - é a periferia urbana de São Paulo. Mas é também uma localidade construída subjetivamente a partir de elementos simbólicos e afetivos que os discursos das letras de funk agenciam. Busquei o auxílio de antropólogos como Paulo Artur Malvasi (2012) e Alexandre Pereira Barbosa (2010, que trabalharam com a juventude periférica paulistana em suas pesquisas de campo, para acessar essa multiplicidade de sentidos da favela e da experiência de jovens periféricos em São Paulo. Arjun Appadurai (1996) também é um autor importante aqui, justamente por lidar com essas questões de construção social e cultural das localidades no mundo contemporâneo. Uma questão central que discuto é a construção da favela enquanto localidade multidimensional a partir do funk. Uma característica da análise que trago é o foco nos elementos musicais que atuam nessa construção, ou seja, levar a sério a ideia de que o funk é uma forma de arte musical que atua agenciando sentimentos de pertencimento e de identificação. Nesse sentido, trago ao debate a noção de "comunidades musicais" da musicóloga Kay Kaufman Shelemay (2011) para discutir esse agenciamento musical de identidades compartilhadas.

A metodologia de trabalho utilizada foi mesclar relatos etnográficos dos encontros, utilização da netnografia focada no trabalho de alguns MCs que conheci, análise de trechos de letras e clipes, análise de gravações musicais, transcrição de rodas de conversa e diálogos teóricos com os autores citados anteriormente. Como opção estética de escrita dividi o texto em "CANTOS" que são em sua maioria recortes de relatos de campo. Em alguns deles, transcrevi trechos de cantos entoados nos palcos da Liga, em clipes de Youtube ou em gravações disponibilizadas nas plataformas de música. A tentativa foi de mergulhar analiticamente nas vozes desses jovens que ouvi cantarem, tendo como pano de fundo algumas questões importantes para uma antropologia musical - Quem canta? O que canta? Onde canta? Como canta? Por que canta? (SEEGGER, 2004 e 2008).

CANTO I

"Assisto às performances musicais no palco da Liga do Funk. Cada MC tem alguns minutos para cantar funks - autorais ou não. Gosto mais quando são autorais porque isso significa que são praticamente inéditos, já que a maioria dos

jovens frequentadores ainda não gravou em estúdio. São acompanhados por um Dj soltando *beats*¹² pelo *lap top*. O MC Gerinho, vice-presidente da Liga, de regata vermelha da marca de surf *quicksilver*, calça jeans e tenis *nike*, observa quem sobe cantar. Na plateia, outros MCs assistem e filmam a performance com seus celulares. Alguns acompanham batendo na palma da mão, a clave característica do funk - formada por um ciclo rítmico que pode ser dividido por três batidas juntas, seguidas de uma ligeira pausa e mais duas batidas juntas. Começo a filmar com meu celular no meio dessa pequena plateia. Normalmente, o MC chega ao palco falando seu nome e de qual quebrada vem.

Um jovem de camiseta preta, boné branco e calça jeans subiu no palco dizendo: "Música de trabalho, tá ligado! É assim!" E começou a cantar sem dizer o nome e sem esperar o disparo do *beat*. Sua poesia já vinha no ritmo certo, no BPM (Batidas Por Minuto) certo e o DJ entrou logo depois sincronizado.

*"Olha eu vou te contar, a história é bem assim
História de um moleque que sonha em ser MC
Muitos te criticava mas nunca te abalava
Hoje os moleque é treinado e isso já tá na cara
E chegava nas rodinha era motivo de piada
Muitos falavam desiste porque tu não canta nada
Mas ele não desistiu moleque seguiu em frente
Vou dar a volta por cima só no funk consciente
E o que ele queria ele claro conseguiu
Ver o funk consciente se espalhar no Brasil
Funk não é apologia você sabe como é
Nós não somos controlados manos mantemos de pé
Se vir cantar na quebrada a missão é combater
Meu Deus me dá proteção pois meu colete é você
Com a minha mãe é só carinho respeito e muito amor
Proteja minha família só peço isso senhor
Ando sempre acompanhado jamais eu ando sozinho
Porque tem muitas pessoas que arrasta pro mal caminho*

¹² *Beat* é uma palavra de origem inglesa que pode ser traduzida como batida. No mundo da música, em especial da música eletrônica, usa-se o termo para designar a parte rítmica de uma gravação ou performance. A palavra batida também é utilizada pelos MCs e DJs. O *beat* ou batida é um elemento central da musicalidade funk.

*Senhor me livra do mal guiando os meus caminhos
Me livra de invejoso, olho gordo de Zé Povinho
Já ouvi falar que é zica e a missão abandonar
Resisto são uns cabaço mas não tô aqui pra julgar
Esses mano que é treinado sempre foi de pensá alto
Um dia eu vou ter um Veloster, um Captur e um Camaro*

*Se é pra cantar com sentimento esse é o procedimento
Um dia eu conto ao Brasil todo esse meu talento
Se é pra cantar com sentimento esse é o procedimento
Um dia eu conto ao Brasil todo esse meu talento
Se é pra cantar com sentimento esse é o procedimento
Um dia eu conto ao Brasil todo esse meu talento"*

Compartilho uma sensação musical, uma rápida análise melódico-harmônica da performance. Assistindo à minha filmagem dessa canção com calma, identifiquei uma melodia em lá menor que poderia ser harmonizada com o dois compassos de **Am** (lá menor) e dois de **Em** (mi menor). O padrão rítmico do canto era formado por uma sequência de semicolcheias¹³. Enquanto transcrevia a letra, tentando acompanhar com meu violão a filmagem, percebi que mesmo sem instrumentos harmônicos, o MC acompanhado apenas pelo *beat* eletrônico cantava afinado na tonalidade de lá menor.

O MC para poder cantar afinado em um tom temperado (ou seja, dentro do padrão ocidental onde a nota lá é normalmente afinada em 440 herz) sem acompanhamento harmônico, se mostrou dotado de uma musicalidade (aptidão para a música) forte. Sua performance deixou claro a presença de harmonia e melodia subliminares no canto. Como nas emboladas nordestinas acompanhadas somente pelo pandeiro, ou como nas toadas de bumba meu boi maranhense acompanhadas pela maraca, a melodia cantada desenhava uma harmonia possível sobre uma base puramente rítmica. A entonação de voz do MC, me lembrou o canto de um cantor de boi que conheço, Tião Carvalho. As batidas de palma da mão que acompanham sua performance conectavam ritmicamente

¹³ Semicolcheia é um termo musical ligado à duração rítmica de uma nota. É um tipo de subdivisão rítmica.

todos no ambiente, depois de alguns minutos dentro da Liga eu também batia com as palmas da mão a seguinte clave (em 130 BPM):



Transcrição 1: Clave de funk. Exemplo sonoro disponível em:
<https://youtu.be/K3ygWLkqLCI>

Compartilho também algumas sensações antropológicas, uma rápida análise social da letra. São somente sensações e ideias iniciais em contraponto às sensações musicais. Sei que em ciência não trabalhamos tanto em termos de sensação, mas como lido com uma arte sonora me permito tal liberdade de explorar o sensível que habita as zonas de contato entre antropologia e música. Na letra, de cunho autobiográfico, o jovem fala do sonho de ser MC, e de através do funk consciente se espalhar pelo Brasil. Cantar funk aparece como um ato de resistência e de transformação; ele era motivo de piada e era criticado mas resistiu, e canta que com o funk vai conseguir ascender socialmente ("*dar a volta por cima*") dando a entender que terá carros de luxo ("*Um dia eu vou ter um Veloster, um Captur e um Camaro*"). Noto a presença de um pensamento religioso que invoca um Deus responsável por guiar um caminho. A religiosidade evangélica - baseada em uma teologia da prosperidade que valoriza o empreendedorismo e a ascensão econômica - é bem forte nas periferias onde o funk se gesta. O mesmo Deus é um escudo, o que pode remeter a uma situação onde é preciso se defender de algo. A mãe e a família aparecem logo depois de Deus. E por fim, o MC reconhece o próprio talento e reconhece um "*procedimento*" certo para cantar funk. Essa letra expressa bem o sonho compartilhado pela maioria dos frequentadores da Liga: se tornar MC e ganhar a vida cantando funk. O jovem não se identificou perante a plateia, não sei seu nome."

(Relato sobre a reunião da Liga do Funk, dia 23/11/2016.)

CANTO II

"Quem aqui é da Favela? Quem aqui é favela levanta a mão? O Funk é Favela! grita MC Poneis - um negro alto, magro e de voz grave - empunhando um microfone em cima do pequeno palco da Liga. Estou numa sala na Ação

Educativa, na reunião semanal da Liga do Funk. Cerca de trinta jovens, na maioria homens, trajando bonés, bermudas, correntes e tênis levantam as mãos empolgados e hipnotizados pela figura de MC Poneis."

(Diário de Campo, Liga do Funk, dia 23/03/2016)

Ouvi essa fala de MC Poneis em uma de minhas primeiras visitas à Liga do Funk, uma associação de MCs, DJs e produtores musicais que se reuniam, até 2017, semanalmente no prédio da Ação Educativa¹⁴, rua General Jardim, 660, Vila Buarque (fronteira com Higienópolis), São Paulo. Essas reuniões foram minha porta de entrada no mundo do funk. MC Poneis era uma das pessoas que coordenava a reunião naquele dia. Coordenar nesse caso significava empunhar o microfone num palco e orientar cerca de trinta jovens sobre como agir dentro daquele universo artístico-musical. No momento do questionamento de MC Poneis, eu me encontrava no salão principal do piso térreo do prédio onde acontecem as reuniões e performances, ao lado desses jovens. Todos, sem exceção, levantaram os braços depois da pergunta. Eu permaneci quieto levemente constrangido por não me sentir pertencendo à favela. Não ser da favela significava também não ser do funk e ser um estranho naquele espaço, ser *de fora*. Ser da favela significava, nesse contexto, ser do funk. Essa pergunta de MC Poneis já colocava muitas coisas nos seus devidos lugares de modo direto e rápido, quem pertencia e quem não pertencia aquele universo, quem carregava e quem não carregava certos atributos constituintes de uma identidade periférica. Por alguns instantes, imaginei que ele havia feito a pergunta como uma espécie de provocação ao me ver entrar e perceber que eu era *de fora*. No mesmo dia, Laila Almeida, produtora cultural da Liga, me chamou para uma conversa fora da sala para saber quem eu era. Minha presença fora notada e questionada rapidamente.

¹⁴ A Ação Educativa é uma associação civil sem fins lucrativos, fundada em 1994, que atua nos campos da educação, da cultura e da juventude, na perspectiva dos direitos humanos. No 1o semestre de 2017, a Liga do Funk perdeu espaço dentro da Ação Educativa passando a contar com apenas um dia por mês nesse local. As reuniões semanais foram então transferidas para a Morada da Liga, uma casa de alto padrão na Vila Matilde, Zona Leste de São Paulo. A Morada da Liga durou um ano, e foi viabilizada com recursos do Programa de Fomento à Cultura da Periferia, criado através da Lei Municipal 16.496/16, na gestão de Fernando Haddad. Além das reuniões semanais, a Morada da Liga promoveu uma espécie de residência artística e profissional para cerca de 20 jovens, selecionados via edital de inscrição da associação.

1.2 O FUNK É FAVELA

"São muitos os nomes: favela, morro, comunidade, periferia, cortiço, mocambo, palafita, vila, jardim. *Poblacione* (Chile), *villa miséria* (Argentina), *cantegril* (Uruguai), *rancho* (Venezuela), *banlieue* (França), guetos e *barrios* (América do Norte), *inner city* (Inglaterra). Por toda parte, seus habitantes experimentam, em algum grau maior ou menor, alguma modalidade de estigma ou preconceito." (Barbosa, 2006: 10)

Antonio Rafael Barbosa (2006) ainda poderia ter incluído na lista quebrada, outro nome importante para favela. A lista é grande porque a noção de favela ganhou diversas dimensões e conotações, tanto para aqueles que se dizem favela - os *de dentro* - quanto para *interfaces* externas como a grande mídia, as ONGs e o poder público - os *de fora*. Paulo Malvasi (2012 e 2013) descreve quebrada como uma categoria nativa central na vida de jovens moradores da periferia, categoria que possui dimensões simbólicas, existenciais e territoriais. O autor propõem pensarmos a noção de quebrada como uma das interfaces¹⁵ (zonas de contato) fundamentais para uma reflexão antropológica sobre a vida de jovens moradores dos bairros de baixa renda. Quem levantou o braço na Liga do Funk pertence a uma quebrada, pertence a um grupo social que, como coloca Barbosa, sofre alguma modalidade de estigma ou preconceito, sendo a ação repressiva recente da polícia aos fluxos de funk uma dessas modalidades¹⁶. Se o funk é favela, como MC Poneis dissera, criminalizar o funk seria uma forma de criminalizar a favela? Quem não é do funk não seria favela mesmo morando num bairro da periferia da cidade? Por outro lado, quem é do funk poderia

¹⁵ As outras interfaces que Malvasi elenca em seu estudo que aborda as condições de vida de jovens em conflito com a lei são o mundo do crime e o universo do *socioeducativo* (Fundação Casa, por exemplo).

¹⁶ No início de 2020, MC Tiiga fez uma sequência de *stories* no instagram indignado por ter ido a uma lanchonete na Rua Augusta, bairro central de São Paulo, chamada "RapBurguer", e ter sido impedido de entrar para conhecer o local se não garantisse ao dono do estabelecimento que iria comprar algo. Segundo ele, sentiu que foi um preconceito por ele ser "preto da favela". Ele sugeriu que a lanchonete mudasse o nome para "BoyBurguer" porque só tinha "branquinho playboy" e aquela discriminação que sofreu não era "procedimento do rap"; em sua visão a lanchonete não tinha legitimidade para usar a palavra rap no nome agindo dessa forma. Trouxe essa história como outro exemplo de modalidade de estigma e/ou preconceito; vale também como exemplo metodológico de etnografia online, fundamental para a presente pesquisa.

se sentir pertencendo à favela mesmo não morando na periferia? Que favela é essa que MC Poneis apresenta em sua fala? Essas são questões que brotaram das reuniões na Liga: noções de pertencimento, de localidade e de identidade social associadas ao funk e à favela. Tentarei ao longo deste capítulo explorar os territórios reflexivos que essas questões tateiam. A fala de MC Poneis foi seguida pelo grito de guerra da associação. Poneis dizia: "Liga do Funk". Os jovens respondiam em coro: "Arte do gueto". "Liga do Funk! Arte do gueto!"

"“Liga do Funk – Arte do Gueto”. A expressão “gueto” parece demarcar um pertencimento e uma identidade periférica, expressos também em muitas letras de funk cantadas pelos jovens. Uma "arte do gueto" era o tempo todo enfatizada neste pertencimento, pelos funkeiros e funkeiras com quem conversei e convivi, e mesmo o elemento da ostentação muito presente nas letras, muitas vezes visto interna e externamente ao funk como uma negação da condição periférica, entre as/os funkeiras/os com quem convivi demonstrava que o ato de “ostentar” não necessariamente significa uma negação de sua condição e identidade periférica." (RAMOS, 2016: 122)

O trecho acima é da dissertação de mestrado de Izabela Nalio Ramos -"Entre “perifeminas” e “minas de artilharia”: participação e identidades de mulheres no hip hop e no funk" - defendida em 2016 no departamento de antropologia da USP. Foi a única pesquisa antropológica¹⁷ que encontrei com trabalho de campo feito na Liga do Funk, sendo por isso uma interlocução importante deste capítulo e que merece ser mencionada. Encontrei muitos pontos comuns entre sua etnografia e a minha, apesar dos objetivos e problematizações serem diferentes. Uma questão comum que conecta os trabalhos diz respeito ao pertencimento e à demarcação de uma identidade. A autora compartilha comigo a condição de ser de fora, condição escancarada pela fala de Poneis que havia me deixado constrangido logo no início do meu campo.

¹⁷ Na área da música, conheci Thiago Barbosa Alves de Souza que realizava mestrado sobre o funk e chegou a frequentar algumas reuniões no mesmo período que eu. Sua pesquisa trata de aspectos musicológicos do funk, analisando e transcrevendo melodias e encadeamentos harmônicos de um repertório de gravações de MCs já famosos. Souza ainda não publicou a dissertação, mas tem um artigo representativo de sua abordagem - "Estruturas e Sonoridade Afro Latentes no Funk" (SOUZA, 2019). Ele tem uma atuação marcante no debate *online* sobre funk no instagram pelo seu perfil @canaldothiagson.

MC Poneis era um dos poucos cariocas da Liga quando comecei a frequentar as reuniões, e era também um dos mais experientes, geração anos 1990. Ele conta que começou a cantar funk em 1995, quando ainda morava na comunidade de Tenente Jardim, em São Gonçalo, no Estado do Rio de Janeiro. Vou levar a sério a colocação dele de que o funk é favela, e até de pensa-la no sentido inverso também, ou seja, a favela é o funk. A ordem dos fatores altera o produto? Vou potencializar ao máximo essa fala e seguir caminhos possíveis que ela abre. Mas antes considero importante conhecer um pouco mais sobre o trabalho artístico de MC Poneis. Trago aqui a letra de um lançamento de 2019, "Humildade vale mais que ouro."¹⁸

CANTO III

*"Vi vários subir e descer sem paraquedas, hoje é um dia amanhã é outro
Seja na riqueza como na favela, a humildade vale mais que ouro
hoje tu tá de motão, de carrão, é certo que tu batalhou pra ter
Mas não deixa isso subir na tua mente não,
nas linhas da vida tudo pode acontecer*

*O dinheiro faz a mente ficar a milhão, não se iluda com a fama
se não, tu volta pra lama, pra lama*

*O dinheiro faz a mente ficar a milhão, não se iluda com a fama
Se não manter os pés no chão você volta pra lama!"*

("Humildade vale mais que ouro", MC Poneis)

Conheci a música "Humildade vale ouro", navegando na página de facebook de Poneis, onde me deparei com o link do clipe que nos direciona ao canal de Youtube Legenda Funk, um dos principais do gênero. Minha entrada corporal na Liga acontecia ao mesmo tempo em que entrava no espaço virtual ocupado por aquelas pessoas; espaço virtual ocupado intensamente, diga-se de passagem, nas principais redes sociais da internet. Foi uma opção/ferramenta metodológica sempre procurar na internet a música dos MCs que conhecia na Liga. No filme, Poneis aparece vestido como gari limpando o lixo num bairro periférico da cidade, enquanto é humilhado por outro personagem que passa num "carrão". Na segunda repetição da letra, as posições

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=k2FcoS9T-dQ>

se invertem, Poneis aparece bem vestido e usando corrente dourada no pescoço. O personagem do carrão aparece sentado numa calçada chorando. Na cena final, Poneis surge dirigindo outro "carrão"¹⁹ e oferece ajuda para o personagem por quem havia sido humilhado no começo. A mensagem da letra é de que não se deve deixar o sucesso subir à cabeça perdendo a *humildade*. No clipe, o gari *sobe na vida* mas permanece vivendo com *humildade*. O roteiro dá a entender que o funk foi o agente de transformação social da vida do personagem de Poneis.

A letra se enquadra no estilo²⁰ consciente do gênero; um estilo que se contrapõem aos estilos mais populares como putaria e proibidão. O funk consciente não é tão popular quanto os outros estilos (o clipe de Poneis tinha até início de 2020, 47 mil visualizações, número considerado baixo num universo onde o sucesso é medido aos milhões), mas é bastante valorizado dentro da Liga. Na letra, Poneis contrapõe a favela à riqueza - "*Seja na riqueza como na favela*" - identificando favela com pobreza que seria o par oposto lógico do termo riqueza. Mas ao mesmo tempo, a favela se mostra capaz de absorver símbolos de riqueza como o "carrão". A lógica binária não dá conta das nuances das possíveis relações entre os termos; favela não é só pobreza, e na pobreza o MC aprendeu a ser humilde, uma qualidade que "vale mais que ouro". A melodia da música é na tonalidade de sol sustenido menor, e acontece numa cadência harmônica formada pelos acordes **G#m** (sól sustenido menor), **F#** (fá sustenido) e **E** (mi maior). O arranjo começa com o canto de Poneis acompanhado por acordes de teclado, seguido por um som de baixo sintetizado. A batida funk só entra depois de um minuto de música, com o som do atabaque tocando um padrão rítmico bem parecido com a clave da batida de palma de mão transcrita anteriormente. No canto, noto a presença de um *plugin* do tipo *melodyne ou autotune*²¹, ferramentas de afinação vocal bastante usadas na música eletrônica pop contemporânea, que permitem ao produtor musical manipular a melodia e o timbre de quem canta.

¹⁹ A presença do carro como símbolo de ascensão social e a carreira na música como agente desse processo encontram-se também no funk cantado pelo jovem MC que abre esse capítulo.

²⁰ Carlos Palombini e Dennis Novaes (2019) optam por utilizar o termo "subgênero" para tratar destes diferentes estilos de funk. Optei por utilizar estilo para respeitar o termo que mais ouvi dos próprios interlocutores para classificar os tipos de funk. Outra palavra que apareceu bastante com o mesmo sentido foi "vertente".

²¹ *Plugin* é uma ferramenta do mundo dos softwares digitais de áudio. Existem diversos tipos de ferramentas - de mixagem, de masterização, de edição, etc. Depois que o produtor grava qualquer tipo de material sonoro em estúdio, ele pode manipular esse material utilizando diversos tipos de *plugins*.

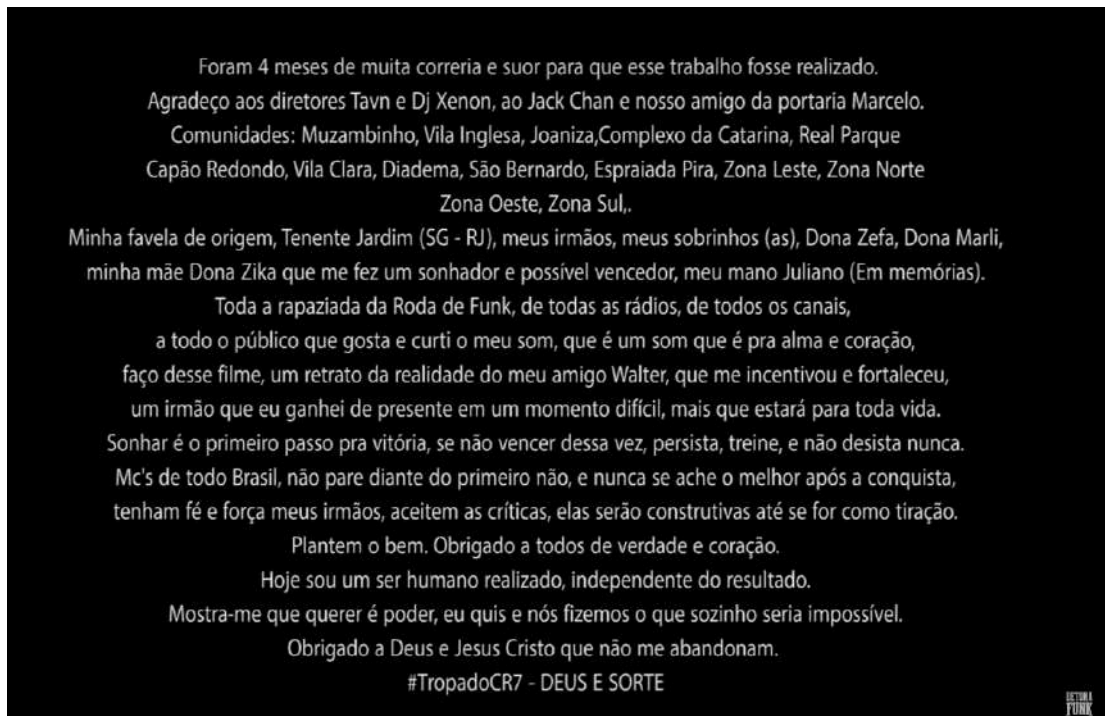
Dependendo do uso que se faz dessas ferramentas a voz pode adquirir um timbre robótico.

Pesquisando outros lançamentos de MC Poneis na internet, me chamou a atenção a música "Mãe"²², lançada pelo canal Detona Funk. A música traz uma narrativa longa para os padrões do gênero, o clipe é um curta-metragem com mais de oito minutos de duração. O arranjo musical é formado por um som eletrônico simulando um instrumento de sopro fazendo o ponto (formado aqui pela mesma linha melódica do canto), a batida (clave aguda, clave média de atabaques e kicks graves) e a voz. Não há instrumentos harmônicos na gravação, mas a melodia delinea-se dentro da tonalidade de **Bbm** (si bemol menor)²³.

Nas cenas iniciais, um garoto vende água nas ruas para ajudar a mãe, mas logo desiste e afirma para seu amigo que vai entrar na "vida bandida", fazer "o corre", para comprar a casa da mãe. "Mas se eu entrar no corre não vou fazer que nem esses cara não, ficar gastando dinheiro com carro. Vou logo comprar uma casa para minha mãe..." afirma o garoto na abertura do clipe. Fazer o "corre" aqui significa entrar pro crime que surge como possibilidade para transformação da realidade social. O "entrar no corre" não é representado no filme como algo relacionado à maldade ou ganância, mas como uma alternativa para o jovem periférico ajudar a mãe a ter um lugar para morar. As cenas seguintes são de Poneis cantando na favela, sem camisa, cordão dourado no pescoço. Os quadros fílmicos de Poneis são intercalados pelos quadros de jovens armados com metralhadoras caminhando nos becos e vielas da quebrada. A letra é dirigida à mãe do MC, narra a traição de um amigo, e trabalha com a ideia de que somente podemos confiar em Deus e na nossa mãe. O personagem da letra "entrou pro corre" e foi preso devido à traição de um companheiro. Aparece aqui a questão da lealdade como valor. Recortei o *frame* final do clipe, porque traz um longo agradecimento e traz informações sobre as origens de Poneis.

²² <https://www.youtube.com/watch?v=-g7LTS4PhQc>

²³ Palombini e Novaes (2017) problematizam a ideia de harmonia no funk, indicando que na essência inventiva do gênero predominam os aspectos rítmicos, melódicos e de montagem via *samplers*. A presença de instrumentos harmônicos poderia ser vista como uma espécie de "colonização", algo que deixa a sonoridade mais pop. De todo modo, analisar harmonicamente o fonograma de Poneis me situou auditivamente. No segundo capítulo, discuto meu vício harmônico frente à liberdade harmônica da musicalidade dos MCs que conheci. A harmonia pode ser uma prisão.



Frame final do clipe de "Mãe".

O texto de agradecimento dialoga com a letra do jovem MC que apresento no CANTO I. A ideia do sonho, a noção de resistência (ou da não-desistência diante das dificuldades, das críticas e dos "nãos"), uma perspectiva religiosa da vida onde a fé em Deus é importante. Vale dizer que na letra em vários momentos Poneis fala em confiar em Deus, em ter fé. "Mãe" é também um funk consciente e que nos informa sobre um proceder considerado correto; proceder com humildade, fé, resistência, lealdade, confiando na família e em Deus. Esse proceder foi trabalhado por Poneis nas reuniões que ele coordenou. O funk, a religião e a favela emergem nessas letras como interfaces de experiências de vida compartilhadas pelos dois MCs; experiências que demandam um tipo de proceder calcado em valores como humildade e resistência. Esses valores apareceram em outros momentos dentro da Liga do Funk, em rodas de conversa, orientações, falas de MCs mais velhos.

Em outra ocasião, Poneis me afirmou - "o funk é oriundo da favela, eu fui um cara que foi resgatado pelo funk, outras pessoas foram também, porque dentro da favela ou você estuda e vai trabalhar de carteira assinada... ou você vai fazer porra nenhuma e vai pro crime". O dilema do garoto do início do clipe de "Mãe" poderia muito bem ser um dilema vivido pelo jovem Poneis em Tenente Jardim, nos anos 1990. Na mesma

ocasião, Poneis continuou - "se hoje a gente anda de avião, foi o funk que proporcionou essa parada pro favelado. Eu me julgo favelado eternamente, independente de onde eu more tá ligado?"

Gostaria de retornar ao discurso de Poneis na Liga chamando atenção para um detalhe que se conecta a essa outra fala de que ser favelado é uma condição eterna que independe do local de moradia. Ele perguntou aos presentes quem "era da favela" e logo em seguida quem "era favela". Ser da favela significa, num primeiro momento, morar num bairro periférico da cidade ou ser nativo de um desses bairros. Ser favela agrega uma camada mais profunda, é como se a pessoa fosse a sua localidade. É o reconhecimento de que as experiências de vida na periferia entram no corpo, na carne, no sangue transformando internamente seus habitantes. É o reconhecimento de que mesmo fora da favela, territorialmente falando, a favela estará sempre presente. E quem também me informou sobre essa densidade do "ser favela" foi MC Tiiga.

"A Favela é o nosso lar, tá ligado! Aqui é a nossa tribo. Aqui é onde quem menos tem é quem mais divide, e as pessoas que mais acolhem pessoas de fora. Aqui é como se fosse o Brasil, tá ligado, e a burguesia fosse a Europa. Aqui é lugar de *gente da gente*, lugar de gente *humilde*, lugar de gente com bom senso. É assim que eu enxergo a favela. A favela é nosso lar, é onde a gente nasce, cresce e morre. *Mesmo que a gente mude de vida a favela que existe dentro de nós não morre*, favela é uma religião tá ligado!"

(MC Tiiga, 20/02/2019)

Quando Tiiga diz que a favela que existe dentro não morre, mesmo mudando de vida, ele está justamente se referindo a essa camada profunda de sua identidade e de sua subjetividade habitada pela experiência de vida na quebrada. Ser favela é sentir o mundo de um jeito favela, se pensar no mundo como favela. É enxergar o outro e dar nome ao outro a partir desse lugar; no caso dele, o outro se apresenta como a burguesia. A fala de Tiiga toca num ponto central para qualquer um que vá se debruçar sobre o funk - o conflito social que existe desde sempre no Brasil. A partir de sua fala proponho - em consonância com muitos estudiosos do funk carioca como Adriana Facina (2009, 2010, 2014), Adriana Lopes (2010, 2014), Carlos Palombini (2014, 2019) e Samuel Araújo (2006) - que escutemos o funk como voz que expressa

e atualiza esse conflito. Uma voz que em muitos momentos concebe uma divisão do mundo em duas metades, a favela e a burguesia, a pobreza e a riqueza, a periferia e o centro, os humildes e os não-humildes, os que dividem e os que não-dividem, os manos e os playboys²⁴. Tiiga canta sua visão da realidade em funks e raps denunciando a desigualdade de condições sociais.

o f u n k é f a v e l a
a f a v e l a q u e e x i s t e d e n t r o d e n ó s
n ã o m o r r e

A experiência de ser favela em uma cidade como São Paulo está ligada à experiência de habitar as bordas limítrofes da cidade. Alexandre Pereira Barbosa (2010) trabalha com a noção de *ethos* de Geertz para analisar a dimensão cultural que a experiência de vida numa região periférica possui. Um dimensão que determina aspectos valorativos, estéticos e morais da vida. "O *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição, é sua atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete." (GEERTZ, 1989: 143). Para Barbosa, esse *ethos* periférico estaria ligado a um modo de portar-se no mundo e a uma forma positivada de dar sentido às experiências da vida nessas bordas urbanas.

"Esse *ethos* reverteria a percepção de certos caracteres, antes vistos como estigmas, como a própria ideia de pobreza, atribuindo significados positivos à noção de periferia, ligados a marcas mais gerais de pertencimento que transcenderiam o contexto local de um bairro específico." (BARBOSA, 2010: 9-10).

Partindo dessa perspectiva de se pensar a vida na periferia como um *ethos* que reverte caracteres negativos nos aproximamos da densidade das palavras de Poneis e de Tiiga. O funk pode ser visto como produto e co-produtor desse *ethos* periférico. Essa

²⁴ Ramos (2016) encontrou essa mesma divisão com suas interlocutoras na Liga. Segundo a autora, no caso das mulheres a oposição aparecia entre a periferia e/ou periférica e a categoria "paty" e/ou "patricinha". Mylene Mizrahi (2014) aposta em uma outra perspectiva de análise focada nos aspectos conectivos da cultura funk levantando questionamentos sobre a oposição "morro" e "asfalto" do contexto carioca. As falas na Liga do Funk em São Paulo (re)produzem uma perspectiva mais dicotômica.

música expressa dois lados de uma mesma moeda: expressa as dificuldades e carências vividas, por um lado; e o quanto de resistência e força são necessárias para superar as adversidades, por outro. Ser favela é ser forte; força que ganha corpo na ideia de *resistência* que as letras e falas trazem. Ramos (2016) também encontrou essa forte ligação entre funk e realidade vivida nas "comunidades" nas percepções das funkeiras com as quais trabalhou.

Se o funk é favela, é uma música que emerge como localidade, como lugar, como espaço, como território. E trata-se dos territórios periféricos onde os serviços do Estado são precários ou inexistentes (saneamento básico, educação pública, asfaltamento das ruas, iluminação, etc.)²⁵. Essa condição de precariedade levou a favela, até um passado recente, a ser identificada unicamente com algo negativo. Samuel Araújo (2006), num artigo em que explora como uma perspectiva etnomusicológica poderia iluminar questões sobre violência e desigualdade no Rio de Janeiro, usa o termo favela para designar as áreas urbanas desprovidas de direitos e recursos. Favela aparece como sujeita à representações de medo e de admiração pelas elites - medo da violência e perigo, admiração em especial pelas manifestações culturais como música. Fala de como inúmeros termos foram e são usados sendo que não haveria uma unanimidade nem entre os moradores e nem entre as pessoas de fora. Favela e Comunidade seriam os mais antigos e usados. A polícia do Rio de Janeiro utiliza também o termo Complexo. Segundo o autor, o jargão tecnocrático recentemente teria passado a usar o termo favela-bairro. Este último estaria ligado ao termo *inner city* que visava substituir o *ghetto*.

De todo modo, o morador da favela era (ou ainda é) identificado pelas camadas sociais mais abastadas (pela burguesia, diria Tiiga) como um bandido em potencial, (ARAÚJO, 2006), (FELTRAN, 2013), (LOPES, 2009) (FACINA, 2010), (FACINA e LOPES, 2010). Letras de funk atuais também reconhecem isso como no verso "*É século 21 onde tudo é menos empolgante Aonde o neguinho só por ser neguinho Nos olhos dos canas ele é traficante*" da música "Eu Sou o Funk" lançada em 2019 pelo MC Neguinho do Kaxeta, um dos artistas mais valorizados pelos MCs frequentadores

²⁵ O único serviço estatal que não é precário nesses locais é a ação repressiva da polícia.

da Liga²⁶. Talvez por isso, em diversos momentos escutei frases como "o funk não pode ser criminalizado, o funk é cultura sim, cultura do preto favelado" (MC Gerinho, 2017), "o funk não é crime, é arte, é nossa cultura" (MC Tiiga, 2016). Existia uma necessidade constante de afirmar a favela como capaz de produzir cultura e o funk como expressão legítima dessa cultura. Essa perspectiva negativa da favela já vem se transformando há algum tempo. A favela que emerge nas falas e discursos dentro da Liga é uma favela orgulhosa de si, potente, criativa e positivada.

Faz sentido aqui pensar favela como um local alargado que é geográfico, é espacial, mas é também uma estrutura de sentimento, caminho reflexivo desbravado por autores como Arjun Appadurai (1996). Isso vai de encontro ao que já trouxemos de Malvasi (2012 e 2013), a ideia de quebrada como possuindo uma dimensão existencial e simbólica - e de Pereira (2010) sobre o *éthos* periférico como ligado a um pertencimento mais geral que transcende o contexto local. O funk de certa forma transporta esse local alargado para outros locais, e ainda, se pensarmos nos argumentos de Arjun Appadurai, é uma das práticas culturais de produção dessa localidade num mundo cada vez mais translocalizado. Appadurai propõe que as etnografias sejam relidas dentro dessa perspectiva de tratar a localidade como algo produzido socialmente que possui uma dimensão concreta, empírica, material e prática, mas que também possui uma dimensão abstrata, emocional e sentimental. Segundo o autor, essa dimensão abstrata da produção da localidade está ligada à imaginação e à subjetividade.

"Eu tenho até agora focado na localidade como uma propriedade fenomenológica da vida social, como uma estrutura de sentimento que é produzida por formas particulares de atividade intencional e que produz tipos particulares de efeitos materiais." (APPADURAI, 1996: 182)

²⁶ Para trazer mais uma percepção sobre o estigma que o jovem, negro e periférico vivencia segue um depoimento do rapper Mano Brown sobre seu filho - "Eu tenho um filho negro também que usa boné, que é alto forte, e eu sei o que o Brasil pensa de negros fortes que usam boné na rua, de jovens negros fortes que tão na rua de boné. Tem todo o estereotipo do medo, do preconceito. Essa é a visão, entendeu? Vocês querem polícia, mas polícia não tá pra prender playboy, a polícia tá pra prender a gente, pra invadir favela, pra meter o pé na porta da casa do mano." (entrevista pelo canal de instagram @rapnacionalofficial - vista dia 6/12/2019)

A música é uma das práticas culturais nesse processo, especialmente nas suas dimensões emocionais e sentimentais, afetando as subjetividades e a imaginação coletiva. A imaginação em Appadurai é transformadora porque é a capacidade de imaginar-ação, imaginar uma ação no mundo. As imagens em movimento num mundo translocalizado e conectado via internet são como que tijolos da imaginação coletiva e das subjetividades contemporâneas. Os clipes de funk são exemplos dessas imagens sonoras em movimento que comunicam, transportam, produzem a favela enquanto localidade. Nas letras, os MCs imaginam um mundo diferente, um ser favela potente e positivo em contraposição a um entorno que produz estigmas difíceis.

No caso da Liga do Funk, essa produção musical da favela como cultura e localidade tem uma característica curiosa; é uma produção que acontece em reuniões semanais num bairro central de São Paulo, onde os MCs são quase estrangeiros dentro de sua própria cidade²⁷. É ali, nas fronteiras entre a Vila Buarque e Higienópolis, que centenas de DJs e MCs e produtores se encontram ao longo do ano para vivenciarem mais o mundo do funk, e para deixarem claro a favela como seu local de pertencimento na cidade. Outro desdobramento da fala de MC Poneis é que se o funk é favela, em todo lugar que a música funk chega, de alguma forma a favela chega. Nas letras de funk isso é bastante claro, pois várias delas citam as quebradas de origem do MC ou citam as quebradas onde acontecem os bailes mais famosos. Regiões antes invisíveis aos habitantes dos bairros centrais passam a circular nas letras e clipes dos funks *bombados*²⁸. O sentimento que conecta os MCs aos seus locais de origem é forte e ganha materialidade sonora em diversas gravações. Para acessarmos um lugar da relação entre música e local de origem, trago uma fala da Renata Prado, dançarina e pesquisadora da história do funk. Ela comentou em uma roda de conversa da Liga sobre a origem do funk carioca nos festivais de galera do final dos anos 80, no Rio de Janeiro.

²⁷ Tiiga, por exemplo, raramente saía de seu bairro de origem em direção ao centro da cidade. Ele realizava os trabalhos de pedreiro com o pai quase sempre na Zona Leste, nos entornos do Jardim 9 de Julho. Vir para as reuniões da Liga representava uma viagem dentro da própria cidade. Demandava tempo e dinheiro, era um investimento alto para os padrões dele.

²⁸ A imagem da bomba e seus correlatos - bombado, bombar - designam aquilo que atingiu sucesso em termos de popularidade. Na era das redes sociais e do compartilhamento digital de músicas e clipes, essa popularidade normalmente é medida em termos de números de visualizações e/ou *plays*.

"Em São Gonçalo, no Rio de Janeiro, tinha um evento que se chamava festival de galera. Esse festival de galera era... por exemplo, eu sou do Itaim Paulista, ai eu tenho o bonde do Itaim Paulista, e São Miguel que é a quebrada vizinha, tem o bonde de São Miguel, aí Água Rasa que é outro bairro, tem o bonde da Água Rasa. Então, todo mundo que era do Itaim Paulista e que gostava de funk, se juntava e colava no festival de galera. O que a gente entende hoje por bonde é a galera do Rio de Janeiro, que eles falavam ah você é de que galera... Por isso que se chama festival de galera, era tipo festival de bondes. Ai vinha vários bondes, várias galeras de várias favelas do Rio de Janeiro pra esse festival. Dentro dessas galeras, sempre tinha um MC que representava essa galera. Se fosse no contexto de hoje, a galera do Itaim Paulista ia ter um MC do Itaim Paulista que ia tá representando o nosso bonde e ele ia participar do festival representando a galera do Itaim Paulista, foi quando começou essas batalhas dessas galeras."

(Renata Prado, dançarina de funk e pesquisadora, em roda de conversa na Liga do Funk, dia 28/11/2019)

Vemos que existia uma ligação forte nos primórdios dos bailes funk cariocas que Renata cita, entre a criação musical e os bairros de origem dos funkeiros. Os bailes promoviam essas batalhas musicais onde cada funkeiro representava seu local, sua galera. Segundo Renata, foram nessas batalhas que os primeiros versos em português em cima de bases de *Miami Bass* foram cantados, resultando num momento posterior nas primeiras gravações de funk carioca. Dennis Novaes (2020) também menciona esses festivais.

"A fim de canalizar a rivalidade entre as galeras, donos de equipe recriaram os “festivais de galera”, que promoviam jogos lúdicos e premiavam as galeras que apresentassem os melhores passos de dança, a integrante mais bonita e, principalmente, o melhor “rap”. O MC - ou dupla de MCs - que melhor representasse sua galera tinha a música gravada pela equipe de som. O tema mais comum nestes raps era, inevitavelmente, o pedido de “paz” nos bailes. Surgem assim os raps “pede a paz”, que foram maioria entre os lançamentos na primeira metade da década de 1990. As letras, geralmente longas, homenageavam as os bailes ocorriam. Canções hoje clássicas como “A Rocinha Pede a Paz” do MC Galo; “Rap do Borel”, dos MCs William e Duda; “Endereço dos Bailes”, de Júnior e Leonardo; “Rap do Salgueiro” de Claudinho e Buchecha; “Rap da

Cidade de Deus” de Cidinho e Doca; “Rap do Pirão” do MC D’Eddy, são alguns exemplos de uma lista que poderia se estender por diversas páginas.”

(NOVAES, 2020: 42)

Adriana Facina e Carlos Palombini (2017) também reforçam essa relação entre funk e localidade mostrando como o Baile da Chatuba no Rio de Janeiro, considerado no início dos anos 2000 o "Maracanã do Funk", era fundamental na produção de "identidades territoriais". Adriana Facina e Adriana Lopes (2010) argumentam que o funk redesenha o mapa simbólico da cidade do Rio de Janeiro. E todo esse conjunto de autores que estuda o funk carioca enfatiza a importância da música na construção de identidades territoriais compartilhadas.

"Porém, para a juventude favelada do funk 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. O funk veste com nome próprio cada favela e os espaços no interior dela. Além disso, a presença do funk e se espalha pela cidade. O funk faz com que a presença das favelas seja mais visível ainda, ultrapassando as barreiras físicas e simbólicas que constituem o território urbano." (FACINA e LOPES, 2010: 4).

Em termos criativos, a favela produz o funk e o funk produz a favela; a música expressa uma realidade social mas é também agente transformador dessa mesma realidade. As reuniões da Liga acontecem tendo esse substrato de agenciamentos como pano de fundo, lidando com as múltiplas questões que surgem dessa relação intensa entre música e localidade. A seguir, trago elementos para compreendermos melhor as dinâmicas de algumas interações vividas dentro da Liga. A relação entre os frequentadores e os MCs mais experientes se estruturava sempre a partir da perspectiva da troca e do aprendizado. A Liga era vista como uma espécie de escola ou universidade do funk.

1.3 EDUCAÇÃO E POLÍTICA AO REDOR DA MÚSICA

"É nesta época de intensa popularização da vertente do funk ostentação, mais precisamente em 2012, que nasce a Liga do Funk em São Paulo: associação voltada para a profissionalização e capacitação de jovens que anseiam tornarem-se artistas reconhecidos de funk. Em sua enorme maioria jovens das periferias da cidade, que se reúnem semanalmente para apresentações, aulas de voz, de postura de palco e divulgação de músicas de autoria própria. Segundo Marcelo Galático, produtor musical e fundador/diretor da associação, o intuito principal é constituir uma ponte entre o poder público e as periferias através do movimento funk." (RAMOS, 2016: 39)

A Liga foi criada pelo produtor musical Marcelo Galático em 2012. Segundo MC Gerinho, vice-presidente da associação entre 2017 e 2018, Galático foi um dos primeiros a trazer MCs cariocas para São Paulo, foi o responsável por fazer a ponte entre Rio de Janeiro e São Paulo nos primórdios do gênero na capital paulista. Galático enxergava o potencial do mercado paulistano e trabalhava como produtor de artistas famosos como Mulher Melancia e MC Menor do Chapa. Em 2016, ano que iniciei a pesquisa, a Liga tinha como figuras mais assíduas Bruno Ramos, MC Necx, MC Poneis, Laila Almeida, MC Cacau Rocha, MC Diih Pura Calma, MC Gac, MC Gerinho e Ricardo Sucesso. Galático aparecia em algumas reuniões, não era uma pessoa que estava presente semanalmente. É importante datar a presença dessas pessoas porque existia uma rotatividade grande dentro da associação. Pude perceber que entre 2016 e 2017 alguns se afastaram e outros surgiram. Bruno Ramos e MC Gerinho foram os dois que permaneceram desempenhando papéis centrais nesse período. Em 2017, MC Gerinho, irmão de Marcelo Galático, havia se tornado vice-presidente da Liga. Em 2018, Bruno Ramos se candidatou a vereador, Galático entrou num reality show ocasionando uma desmobilização progressiva. O fotógrafo Wilshow se tornou o responsável por manter alguma atividade na Liga, mas não conseguiu conter o esvaziamento que perdurou até 2019, quando tentaram uma retomada das atividades. Em 2020, com a pandemia da COVID 19 todas as atividades presenciais tiveram que ser interrompidas. Mesmo com a internet se tornando um espaço de

trabalho e convivência central para todos nós em 2020, observei que as redes sociais da Liga do Funk permaneceram paralisadas.

Este capítulo não deixa de ser um registro histórico de um momento bastante ativo da Liga, se considerarmos a desmobilização atual da associação. Os anos de 2016 e 2017 foram intensos e produtivos. A associação foi uma interface importante do funk paulistano, especialmente como interlocutora da juventude funkeira frente ao poder público. Cumpriu um papel político importante e isso é reconhecido pela própria Ação Educativa. Antônio Eleilson Leite, coordenador da área de cultura da Ação Educativa, me afirmou que não existia em São Paulo nada como a Liga do Funk em termos de representatividade política do movimento. Segundo Eleilson, o funk era "periferia dentro da periferia", ou seja, era um movimento marginalizado até mesmo pelas populações residentes nas bordas da cidade. O Hip Hop era o movimento mais reconhecido e aceito em termos políticos. A Liga do Funk foi um marco inédito de luta por legitimidade e por espaços dentro da agenda cultural da cidade.

Em 2012, quando a Liga do Funk surgiu, o estilo conhecido como ostentação ganhava força e alcançava uma popularidade inédita em São Paulo. O funk ostentação prescindia de palavrões, de narrativas sexuais explícitas, de narrativas sobre o crime, e se concentrava na valorização do consumo e da posse de itens de luxo como mansões, carros, motos, roupas, óculos, etc. Era um estilo de funk mais aceito pelas classes mais abastadas da cidade. Olhando retrospectivamente faz bastante sentido que uma associação para lidar com as tensões entre periferia e poder público através do funk surgisse ao mesmo tempo em que essa produção sonora ganhava novos territórios. Foi nesse período que nomes como MC Boy do Charmes, MC Guimê e MC Daleste começaram a cantar em casas de show nas regiões mais ricas da cidade. E foi nesse período que a carreira de MC despontou como uma das apostas de sucesso financeiro para jovens de baixa renda. Esse foi o público principal da Liga durante o período da pesquisa, jovens de baixa renda das regiões periféricas que sonhavam em ganhar a vida como MCs de funk. Alguns dos jovens que passaram pela Liga alcançaram esse sonho como é o caso de MC João e de MC Dricka que vivem atualmente de suas composições e dos shows que conseguem agenciar a partir delas. MC Dricka, foi uma das artistas mais ouvidas no Spotify em 2020.



Foto 1: Um jovem MC, segurando o microfone, apresenta um funk de sua autoria. No canto superior direito, de camisa azul mais clara, MC Poneis coordena o encontro.



Foto 2: Recorte de tela do post de instagram do perfil @spotifybrasil onde Dricka aparece na lista "Top Brasil", Novembro de 2020.

Nas falas oficiais encontradas em matérias da mídia impressa e online, e nas rodas de conversas e entrevistas que fiz, a Liga emerge como um projeto de cunho social que busca orientar e apoiar jovens que pretendem se profissionalizar no mundo do funk. Esse trabalho acontecia na prática nas reuniões semanais às quartas feiras, que começavam às 13 horas da tarde e se estendiam até às 18 horas. Ao presenciar-las²⁹ percebi alguns elementos relativamente fixos:

- 1) Público formado em sua maioria por jovens MCs (homens e mulheres na faixa etária entre 13 a 25 anos).
- 2) Um MC oficial da Liga guiando os encontros, uma espécie de coordenador ou professor.
- 3) Rodas de conversa entre todos os participantes.
- 4) Palco com microfone ligado em caixas de som e um DJ que acompanhava os MCs com uma MPC³⁰.
- 5) Espaço reservado para o momento dos MCs que frequentam subirem no palco para cantarem funks famosos ou inéditos.
- 6) Uma aula de canto coletiva e uma aula de dança (entre 2016 e 2018, as aulas de canto foram com o professor Caveira, um jovem roqueiro que é irmão do Bruno Ramos - as aulas de dança com MC Necx).
- 7) O MC que coordena o encontro falava sobre a conduta dentro do funk, da favela e da música, um tipo de *proceder* adequado (MALVASI, 2013)³¹.
- 8) Todo final de mês havia a "Cadeira Elétrica" onde personalidades do funk sentavam no palco e respondiam aos questionamentos do público presente.

²⁹ Presenciei um total de quinze reuniões da Liga do Funk, sendo sete delas em 2016, quatro em 2017, duas em 2018 e duas em 2019. As datas das reuniões que presenciei são: 16/03/16, 23/03/16, 30/03/16, 06/04/16, 25/05/16, 03/08/16, 23/11/2016, 23/08/17, 13/09/17, 21/09/17, 25/10/17, 29/08/2018, 28/11/2018, 31/10/2019 e 28/11/2019 Além dessas reuniões, acompanhei dois MCs da Liga, MC Diih Pura Calma e MC Tiiga, em gravações e atividades de divulgação de suas músicas, e fui encontra-los em seus bairros de origem. Ambos MCs se afastaram da Liga em 2017. Realizei entrevistas isoladas com membros como MC Gerinho, Bruno Ramos, Claudio Prado (intelectual e apoiador), MC Poneis e MC Cacao Rocha.

³⁰ MPC é a sigla de "Music Production Center", Centro de Produção Musical. É um dos instrumentos principais dos DJs de funk. Trata-se de uma caixa com botões grandes, "*pads*", por onde o músico aciona samples e timbres gravados no cartão de memória da máquina. É muito usado em performances ao vivo, mas também dentro de estúdios de gravação. Uma formação básica de um show ao vivo de Funk é um DJ tocando MPC e um MC cantando no microfone. Com esses dois elementos é possível uma apresentação de funk.

³¹ Malvasi (2013) fala num "*dialeto da vida lok*" onde as expressões quebrada e *proceder* são bastante usadas.

Para analisar a dinâmica dos encontros proponho pensarmos as reuniões como tendo duas dimensões principais amarradas pela música: uma dimensão educativa-performática composta pelas aulas de canto, dança e postura de palco (momento em que acontecem as performances de cada um); uma dimensão política que ganhava forma nas rodas de conversa (momento em que os líderes manifestavam opiniões políticas, por exemplo, sobre como o governo tratava o funk) e nas cadeiras elétricas. Durante as aulas, o jovem frequentador aprendia como se comportar dentro do funk, o que significava aprender a cantar, a segurar no microfone, "mexer" com o público, empostar a voz, dialogar como um "verdadeiro" MC, dançar e se expressar corporalmente.



Foto 3: Jovens MCs atentos à aula de canto do professor Caveira, ao fundo, no palco.

Como assinaléi anteriormente, em toda reunião observei o momento em que os jovens presentes podiam subir ao palco para cantarem funks sendo acompanhados por um DJ convidado da Liga. O DJ normalmente tocava com uma MPC ou disparava bases prontas com um *lap top*. Cada MC cantava em média dois funks para que todos presentes tivessem oportunidade de cantar numa mesma tarde. Durante o canto eram orientados pelos MCs mais experientes como MC Poneis e MC Necx. Essa orientação

era feita como um comentário sobre a performance ao final de cada apresentação, ou podia acontecer durante a performance. A seguir descrevo um desses momentos onde um jovem MC foi orientado pelo MC Necx que coordenava a reunião. Para completar a descrição textual apresento um trecho filmico que pode ser assistido paralelamente à leitura, disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=KsVim_S0fME&list=PLFEtqli40X78cvwPIoiH1oZfkC4uWRNG&index=28

CANTO IV

"MC Necx: Vai outra, uma música sua mesmo. Música sua é até melhor!

MC Bonezinho cantando:

*"Whisky, redbull, absolut, agua de coco
Nóis passa de nave ela me chama de gostoso
De Ferrari, Brookfield, HS, tanto faz
Passo de Camaro ela me chama e pede mais..."*

(Enquanto cantava esse funk ostentação de sua autoria, Bonezinho era estimulado pelos outros MCs a se mexer e dançar. Ele foi tentando se expressar corporalmente enquanto cantava até ser interrompido pelo MC Necx)

MC Necx: Você não se soltou! É que ele tava com vergonha (se dirigindo para a plateia) porque a voz dele é parecida com a do Daleste (importante MC, assassinado em 2013). Ele ficou com medo porque criticaram muito ele na Faculdade São Judas. Mas aqui não é a Faculdade São Judas; aqui é a *Faculdade do Funk* (gritos e aplausos da plateia), aqui é um espaço de troca de informação... é seu também. Se você tá errando a gente vai chegar pra te ajudar mas você precisa abrir sua cabeça. O menino canta bem, num canta? (perguntando para a plateia) Então uma salva de palmas pra ele galera!"
(Liga do Funk, 23/03/2016)



Foto 4: Mc Necx de boné florido ensina um jovem MC a segurar o microfone, observado por outros jovens MCs e pelo DJ de boné vermelho no canto direito. (Liga do Funk, 23/03/2016).

Importante a contraposição que MC Necx faz entre Faculdade São Judas e Faculdade do Funk. A maioria dos jovens presentes não teve oportunidade de frequentar uma faculdade e a colocação da Liga nesse sentido reforçava a valorização dos processos que aconteciam ali dentro. O fato dos MCs terem que aprender como segurar o microfone, revela também que poucos tiveram oportunidade de subir num palco com equipamento de som. A orientação que os jovens recebiam nessa "faculdade do funk" era majoritariamente oral, ou seja, feita através das falas dos MCs mais experientes. Mas a corporalidade também se mostra fundamental. *O corpo na musicalidade funk é um instrumento*; o MC canta com o corpo, aprende com o corpo, compõem com o corpo e a dança era bastante valorizada na performance. Uma das grandes lições que a etnomusicologia trouxe em seus primórdios era de que não existia uma única palavra para traduzir música em muitas culturas e sociedades não-ocidentais. E que em muitos casos, a mesma palavra usada para música significava dança; música e dança eram em determinados contextos inseparáveis. O músico e antropólogo boliviano Bernardo E. Rozo López (2006), numa comunicação sobre "multimusicalidades", afirma: "A pensamos em termos de aprender a música, não só com a prática, o ouvido, o manual ou a partitura; e sim de apreendê-la também com o corpo."

Na Liga do funk, estamos diante de um aprendizado musical e/ou de uma musicalidade onde o corpo comunica tanto quanto o som. E comunica dançando. A dança é um elemento central numa apresentação de funk, seja nos palcos da Liga, seja

numa casa de shows, seja num baile fechado, seja num fluxo de rua. Em Fevereiro de 2020, tive a oportunidade de assistir a um show da dupla pernambucana de brega funk *estourada*³², Scevchenko e o Loko, e fiquei impressionado com a qualidade e centralidade dos dançarinos na performance como um todo. Mais do que isso, a música inspirava coreografias onde o requebrado do quadril era sincronizado com os ataques dos bumbos graves do arranjo musical. Outra perspectiva interessante e complementar aqui é de uma antropologia da dança que traz a ideia de corpos pensantes; a dança é vista como um pensamento do corpo, e o corpo como um processo, como uma forma que pode ser reinventada e reocupada com novos conteúdos (sentidos, significados, imagens, metáforas). Para uma discussão aprofundada de processos de dança ver "Ensaio ao pé da letra: etnografando processos criativos de danças contemporâneas" de Renato Jacques de Brito Veiga (2015).

MC Necx é também professor de dança e enquanto ouvia MC Bonezinho cantar timidamente seu funk, dançava ao seu lado e até mexia nos quadris do jovem para que se soltasse. A percepção final de MC Necx era de que o jovem estava com vergonha e com medo. Ele tenta encoraja-lo e fazer com que se solte no palco, comparando sua voz à de MC Daleste que é uma das maiores referências do funk paulista. Sempre que um MC subia no palco e não se movimentava ou não se expressava corporalmente era criticado. As vezes o MC que não cantava afinado mas dançava, era melhor avaliado do que o MC que cantava afinado mas não dançava. Uma ideia que se repetia nas falas dos professores era de que se o MC não dançar, não se mexer, não vai conquistar o público na hora do show. O objetivo maior em questão era subir no palco e se conectar com o público para a realização de um bom show. MC Necx costumava dizer que funk era comunicação e que o corpo era uma ferramenta para comunicar.

Além, desses momentos em que os MCs subiam para cantar, nas reuniões aconteciam rodas de conversa onde diversos assuntos eram abordados. Assuntos relacionados a mercado, carreira, profissão e produção surgiam. A maioria dos MCs que conheci na Liga ainda não havia se profissionalizado, mas tinha o sonho de se profissionalizar. O funk ao lado do futebol era visto pelos jovens como uma das possibilidades de

³² Termo que expressa algo próximo do termo *bombado* citado anteriormente - algo que atingiu sucesso. Bomba, estouro, explosão são metáforas do *dialeto da vida loka* para falar do sucesso.

ascensão social³³. No encontro do dia 25 de Outubro de 2017, a roda de conversa foi iniciada por Gerinho com MC Baronesa, nova produtora cultural da Liga, contando aos presentes sobre o projeto "Morada da Liga", financiado via edital da Lei de Fomento à Cultura da Periferia. A ideia central do projeto era proporcionar uma vivência socioeducativa a um grupo de 20 jovens periféricos. Produção cultural, edição de vídeos, aulas de música seriam alguns dos aprendizados oferecidos. Os interessados deveriam se inscrever pela internet. Em seguida, MC Gerinho propôs que cada um se apresentasse.

"MC Gerinho: Vamos fazer uma roda de apresentação meio rápida, só pra gente se conhecer. Eu sou o MC Gerinho, sou de Itaquaquecetuba, sou MC e sou escritor também, tenho um livro na Saraiva, e tô aí na Liga do Funk também na diretoria.

MC Baronesa: Eu sou a MC Baronesa, me chamo Jesley, mas meu nome é difícil. Eu sou MC e meu nome artístico é Baronesa, tenho 23 anos, sou feminista, ajudo a Liga do Funk. Eu sou do ABC, de São Bernardo.

MC Johny: Meu nome é Johnifer, meu nome artístico é MC Johny, tenho 20 anos e sou de São Miguel Paulista

MC Gerinho: De que quebrada que você é jovem? (perguntando ao próximo da roda que estava tímido e não queria falar).

Gabriel: Peri.

MC Gerinho: Ah do Peri. Da hora pô, você é MC? (o jovem balançou a cabeça negativamente) Não?! Produtor? DJ? (O jovem respondia negativamente com a cabeça) Aqui não tem essa, aqui você chegou você é alguma coisa, produtor, sei lá (risos). Qual seu nome mesmo?

Gabriel: Gabriel.

³³ Nas rodas de conversa, era comum ouvir Gerinho perguntar "qual o sonho de vocês?" As respostas mais comuns traziam o futebol e o funk como maneiras sonhadas de ganhar a vida. O futebol emerge como prática importante, sendo no figurino dos homens recorrente o uso de camisetas de times locais, nacionais e internacionais.

MC Zica da ZL: Meu nome é Diego, tenho 25 anos, sou de Ferraz de Vasconcelos, meu nome artístico é MC Zica da ZL. Já coleei aqui antes mas faz um tempo que não venho. Quem quiser chama noiz aí pra trocar ideia.

MC Thales QZL: Meu nome é Tales, nome artístico Tales QZL. Sou de Itaquaquecetuba. Tenho 17 anos, tô com 5 meses de Liga do Funk, tamô aí!

Reinaldo: Prazer, meu nome é Reinaldo, tenho 17 anos, sou lá do Peri, sou produtor musical e é isso.

DJ Ric: Meu nome é Henrique, tenho 17 anos, sou DJ, moro no Peri também. Tenho umas músicas no Youtube.

MC Baronesa: E o seu nome de DJ?

DJ Ric: DJ Ric

Laiane: Meu nome é Laiane, tenho 17, sou do Peri também. Eu vim com eles participar. Eu achei que era mais teatro e fotografia, eu vim aqui ver porque é disso que eu gosto. Pensei que era isso mas tô perdida (risos).

MC Recoba: MC Recoba, tô há nove anos no funk, sou do Paraisópolis, tamo com o canal com quase 18 mil inscritos, e tamo no progresso.

Lucas do MS: Então, meu nome é Lucas do MS, sou lá de Guarulhos, faz um mês e meio que eu tô na Liga do Funk. Eu tava parado porque não tava com condição financeira pra vim, hoje eu tive condição, tá ligado!? Daí eu encostei. Curti pra caramba a Liga do Funk, conheci pela internet. Eu vi os vídeos, vi as aulas, eu sempre procurei uma coisa assim, entendeu!? Aperfeiçoar meu talento, e aqui é o lugar, uma família.

MC Vini da Leste: Primeiramente, um boa tarde. Meu nome é Vinicius, tenho 25 anos, lá no Youtube sou conhecido como MC Vini da Leste, tenho uma produzida lá. Eu conheci aqui a partir do meu parceiro MC Gac que me convidou pra encostar aqui. Espero que vocês gostem do meu trabalho, obrigadão.

MC Caique: Meu nome é Caique, tenho 17 anos, sou da Zona Leste, do Itaim Paulista, sou MC e é a segunda vez que venho na Liga do Funk.

Sandrinho: Meu nome é Sandrinho, tenho 18 anos (risos na sala toda, Sandrinho é bem mais velho que o resto da turma). Eu faço parte da diretoria da Liga do Funk e puxo o bonde lá da filial de Santo André. Pro pessoal que não tem condições de vir até São Paulo e quiser participar de lá, fica a vontade, toda sexta feira 19 horas no Paço Municipal. Trabalho na Galáctico nas vendas também, sou produtor.

Nesse momento, Bruno Ramos entrou na sala e sentou para se apresentar.

Bruno Ramos: Galera sou o Bruno Ramos, sou produtor cultural, da comunidade do Pira na Penha, tô na Liga desde o processo de fundação com o Marcelo. E tenho muito orgulho da caminhada que eu faço como produtor cultural, militante, ativista pelas causas do Movimento Funk na periferia, tá ligado! Sou apaixonado pelo que eu faço....

O que define nosso processo de comunicação, quando pautam a questão de comunicação tá muito restrito em pensar a questão jornalística e midiática, tá ligado! Nosso processo de comunicação vai para além, o funk nos últimos tempos tem mostrado o quanto é potente na publicação. Independente da linguagem que nós falamos, nossa forma de comunicação é muito grande. O último vídeo que eu vi que é do MC G15, tá batendo 310 milhões de *views*. Cara, cêis tem ideia do que é 310 milhões? Além de ser a população inteira do nosso país, tem 100 milhões a mais de pessoas que viram. O funk não tá mais só dentro da favela, ele não tomou somente o estado de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Espírito Santo. O bagulho já tomou o Brasil, o bagulho já foi pra fora. Eu passei a querer estudar muito mais a pauta do movimento funk porque ele já é o maior do Brasil e vai ser o maior do mundo. Ele já é o maior movimento cultural e de expressão da periferia do país. "

(Roda de conversa de conversa na Liga, 25/10/2017).

Esse trecho é um bom exemplo de como começavam as reuniões da Liga, e um bom retrato de seus frequentadores. Nesse dia, eu estava filmando a roda de conversa, um recurso que utilizei bastante em toda pesquisa com a autorização dos presentes. A câmera foi utilizada como uma ferramenta para produzir uma espécie de diário de

campo filmico e me permitiu reconstituir esses momentos textualmente. As apresentações revelam que a maioria se identifica como MC e tem um pseudônimo artístico. O nome de MC vem em muitos casos acompanhado por siglas que revelam o bairro ou a região de origem. ZL é Zona Leste, QZL normalmente significa *Quebrada Zona Leste*, siglas que aparecem nessa roda. Como são muitos os nomes que se repetem, essas siglas diferenciam e permitem que o MC crie perfis *online* inconfundíveis nas principais redes sociais (Youtube, facebook e instagram). Uma das primeiras coisas que fiz depois que transcrevi a roda de conversa foi procurar cada MC no Youtube, e consegui encontrar vídeos de quase todos. Muitos com vídeos caseiros e com poucas visualizações. Alguns com músicas produzidas em estúdio. Não havia nenhum com muitas visualizações. Essa pequena amostra é emblemática para situar-nos sobre o perfil dos frequentadores. Quem procura a Liga é o jovem que ainda não é famoso, e que muitas vezes ainda não tem boas gravações de seus funks. Um dos poucos jovens que não se identificava como MC, Gabriel, foi acolhido por Gerinho com a fala de que na Liga todo mundo é alguma coisa. A Liga se colocava nessa missão de transformar o jovem frequentador em algo, mesmo que não fosse MC. Aliás, existia a percepção de que o sucesso como MC não é para todos, e uma segunda opção de profissão deveria ser trabalhada.

"Fala do MC Vini da ZL na roda:

Eu comecei a cantar faz pouco tempo, eu faço música já faz uns anos, mas só em casa com os parceiro e tal. Mas quando eu comecei a pegar firme mesmo, o funk começou a me afastar das amizades perigosas, das coisas ruins. Quando eu não cantava, só queria saber de ficar com meus parça ali, fazer isso, fazer aquilo, e isso de eu esquecer o funk acarretou de eu fazer as coisas erradas e ir preso.

Gerinho: Qual seu sonho?

MC Vini da ZL: Meu sonho é poder cantar e virar MC e ajudar as pessoas. Meu sonho era poder ajudar minha mãe e meus irmãos. Infelizmente, perdi um irmão meu nessa vida do crime. Fico bravo quando alguém fala mal do funk, porque o funk tirou um monte de família da boca do lixo. Depois que eu mudei de vida, até minha mãe que era alcoólatra mudou. Hoje em dia, eu vou pra 25 de março fico lá marretando depois chego em casa e fico escrevendo várias músicas.

Gerinho: Então pra além do funk você tem algo?

Vini: Sou bom vendedor, tipo, lá na 25 vendo tudo, roupa, tênis, água, chocolate.

Baronesa: Aqui na Liga do funk a gente trabalha com uma segunda opção pra pessoa além de ser MC. Porque a gente sabe que a vida da fama não é para todos. Eu costumo dizer que é Deus quem escolhe a estrela que vai brilhar, porque são muitos talentos. Na Liga frequentam 70 MCs toda semana e é rotatório, cada hora uma cara nova, e a gente sabe que nem todos vão estourar. Tem talento, é merecedor, sofreu na vida? Sim, mas é difícil chegar lá. O Gerinho sempre fala pra gente pensar numa segunda opção."

(Roda de conversa na Liga, 25/10/2017).

Essa roda de conversa foi longa, durou aproximadamente duas horas e não temos espaço para transcrever tudo. Mas a mensagem principal desse dia girou em torno da última fala da MC Baronesa. Os jovens eram orientados a não desistirem do sonho no funk, mas ao mesmo tempo se planejarem para uma espécie de plano B, caso o plano A de "estourar" como artista não se concretize. A fala do MC Vini da ZL revela um outro lado das transformações que a música traz. Mesmo ainda não sendo um MC de sucesso, fazer funk o ajudou a se afastar "das coisas ruins", ou seja, do mundo crime que tirou a vida de seu irmão. Esse depoimento de Vini não era raro de se repetir na Liga. São muitas as histórias de jovens que já haviam sido presos, que perderam amigos e familiares na guerra estatal contra o crime, e que encontraram na criação musical uma válvula de escape³⁴. O próprio MC Gerinho havia saído do "sistema" (prisional) há poucos anos. Havia cumprido pena de 13 anos de prisão por homicídio e afirmava que o funk tinha salvado sua vida. MC Poneis me disse algo similar, "o funk me resgatou", porque já tinha sido do crime. A válvula não é necessariamente o sucesso financeiro, é a música ocupando a mente com outros caminhos possíveis, alimentando o afastamento dos grupos de amigos e vizinhança que levam a práticas em conflito com a lei como o comércio de drogas ilícitas.

Como Malvasi (2012) aponta, a *interface* do crime está intimamente presente no cotidiano desses jovens por relações de vizinhança, de amizade, laços de família. É

³⁴ Rose Satiko (2006) encontrou entre os pais dos jovens que participavam do Projeto Guri uma percepção de que a música ocupava o ócio dos filhos e os afastava das drogas e do crime.

um caminho de rápido ganho financeiro que está sempre ao alcance das mãos na maioria das quebradas paulistanas. O funk enquanto sonho atua numa dimensão subjetiva alimentando a imaginação de uma outra realidade possível. Vini fica "marretando na 25³⁵" e quando volta para casa compõem "várias músicas".

Mas quando eu comecei a pegar firme
mesmo o funk começou a me afastar
das amizades perigosas das coisas ruins

Rose Satiko (2006) mostrou como os fazeres musicais do projeto Guri transformavam a vida de moradores de bairros periféricos identificados muitas vezes como "internos da Febem", ou "jovens carentes", ou com "baixa autoestima". No caso do projeto Guri, o ensino da tradição musical ocidental erudita agenciava uma transformação na auto-imagem e nos processos de formação identitária dos jovens. Creio que algo parecido acontecia entre os jovens que se autodeclaravam MCs de funk, um processo de fortalecimento da autoestima e de valorização da origem periférica.

"Eu fiquei 13 anos privado da minha liberdade, saí da cadeia e ao invés de eu ir roubar, olha aí onde eu tô! Eu tô me alimentando do funk, falando sobre o funk, levando pro jovem que dentro do sistema prisional não é bom para ninguém. Hoje aqui, nós vimos moleque que é cabeleireiro, outro fazendo advocacia... e isso não é cultura? Isso tá mobilizando o país, em todos os lugares o ritmo funk. Saiu do país... quando a gente vê a Madonna escutando funk, que é uma puta duma artista. Todo mundo tá escutando o funk. A gente tem que ver que isso tá fomentando, isso tá dando recurso pras comunidades, a comunidade tá ganhando seu dinheirinho, os tiozinho nas balada coloca as músicas pra tocar nas baladas, é funk. A gente tem que legalizar isso, todo mundo tem que gritar: FUNK É CULTURA!"

(MC Gerinho, 25/10/2017, trecho filmico disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=6qGaLERpj8o&list=PLFEtmli40X78cvwPIIoiH1oZfkC4uWRNG&index=16>).

³⁵ A Rua 25 de Março é considerada o maior centro comercial da cidade.

Nesse dia, logo após a roda de conversa Gerinho me concedeu uma entrevista onde a perspectiva de outras profissões possíveis continuou reverberando como tema. Ele contou que virou escritor depois de se tornar MC e de ser acolhido pela Liga, e que hoje a venda de seus livros é uma fonte de renda importante. Tive a sensação de que Gerinho havia se reinventado como MC logo após sair do encarceramento e se reinventava novamente como escritor. Sua fala para o jovem Gabriel de que na Liga todos eram alguma coisa fez mais sentido após nossa conversa. Em tom de brincadeira ele sugeriu que Gabriel seria "produtor". Aproximadamente um ano após essa roda liderada por Gerinho, em Novembro de 2018, a produtora artística Tamy me explicou um pouco as diferenças entre produção musical³⁶ e produção artística. Interessante, que mesmo dois anos depois que ouvi MC Necx colocando a Liga como a Faculdade do Funk, Tamy começa falando da Liga como uma escola.

"Tamy: A Liga é uma escola praticamente, então você vai aprendendo todos os caminhos. Onde gravar. como lidar com um produtor lá na frente, o que é um produtor musical, o que é um produtor artístico...

Eu: Qual a diferença Tamy para você, entre um produtor artístico e um produtor musical?

Tamy: O produtor musical é o que faz a música.

Wilshow: O produtor musical é envolvido com a música.

Tamy: O produtor musical é direto com o MC. Ele tem vários tramos. Eu no caso trampo com *bonde* e com MC solo. Sou produtora artística, trabalho de várias maneiras... sou DJ também (risos)... Quando eu tô com a produção artística de um MC, tô vendo postura de palco, ensaio, a vestimenta que o MC tá. Vou direto com a pessoa que contratou o MC pra cantar. Vou alinhar se vai ter água, alimentação, transporte, cachê. Se eu vou produzir um evento então é só eu e o contratante. Então, qual vai ser o evento? Uma balada? Vai ter o tema tal,

³⁶ Em meu trabalho de mestrado (DEL PICCHIA, 2013), a figura do produtor musical emergia como aquela responsável por unir os aspectos técnicos com os aspectos artísticos da criação em estúdio. O grupo de artistas com os quais trabalhei na época era formado por brancos, classe média, residentes em bairros centrais da Zona Oeste, em sua maioria - bastante diverso do grupo de pessoas que encontrei na Liga. No capítulo 2, discuto mais profundamente o lugar do produtor musical no universo dos estúdios de funk.

festa da ousadia. Tenho que preparar tudo. Quem vai trabalhar nessa festa? Qual MC vai se apresentar? Qual DJ vai tocar? Quais as músicas? Quanto vai custar pra entrar? Qual o público que eu quero atingir? Vou ter que pensar em todas essas linhas."

(Roda de conversa na Liga, 28/11/2018)

Nesse dia, a Liga estava bem vazia e Tamy dividia essas histórias comigo, com Wilshow e mais quatro jovens. Foi a reunião mais vazia que presenciei. A explicação de Tamy sobre as diferenças entre um produtor musical e um produtor artístico me ensinou mais sobre o lado da produção artística. Sendo ela mesma produtora artística, pôde deixar claro todas as atividades que executa. Vale dizer que nesse dia ela estava com seus dois filhos, a MC Cafezinho e o MC Maqueen. Ela é produtora artística dos filhos e fez questão que eles cantassem na reunião. Nós trocamos contatos de whatsapp nesse dia, ela me adicionou num grupo chamado "Fluxo em Itapevi" e me pediu para seguir os filhos no instagram. O grupo "Fluxo em Itapevi" foi criado para divulgação de eventos e músicas novas dos MCs, é uma estratégia bastante comum utilizada pelos profissionais do mundo do funk.³⁷



Flyer de evento que Tamy produziu no Bitu Bar e divulgou via whatsapp no grupo "Fluxo em Itapevi".

³⁷ A foto do grupo no whatsapp era de uma piscina e embaixo acompanhava a seguinte descrição: "Esse grupo é pra anunciar que terá funk na Faria Lima às sextas feiras, no espaço Bitú Bar e vamos ocupar esse espaço com nosso *point*". A maioria dos conteúdos compartilhados eram de *flyers* de eventos de funk e de links do Youtube com lançamentos de jovens MCs que eram participantes do grupo. Em Fevereiro de 2020, Tamy se retirou do grupo. Ao longo da pesquisa fui adicionado em alguns grupos desse tipo. A Liga tinha um grupo chamado Liga do Funk que foi extinto em 2018. Vários MCs pediam meu contato e me adicionavam em seus respectivos grupos.

Nesse mesmo dia, Wilshow, fotógrafo e líder das reuniões durante aquele período, me informou que parte do esvaziamento da Liga tinha a ver com a ausência de dois dos principais líderes, Marcelo Galáctico e Bruno Ramos. Marcelo havia entrado para um *reality* show de casais chamado "Power Couple Brasil" exibido pela TV Record. Ele e sua companheira Tati Minerato acabaram vencendo a competição do programa. Bruno Ramos havia se ausentado para se dedicar a sua candidatura a deputado federal em São Paulo pelo PT, mas não se elegeu e seguiu como articulador dentro do portal de comunicação Mídia Ninja. O distanciamento dos dois líderes determinou um afastamento de outras figuras importantes como MC Necx, Ricardo Sucesso e o professor Caveira, entre outros. Ao longo do ano de 2018, a liga estava atravessando um momento de desarticulação e enfraquecimento. Wilshow e Tamy sustentaram as reuniões do modo que podiam mas não conseguiram conter o esvaziamento; os jovens aspirantes a MCs pararam de frequentar o espaço.

Em termos políticos, a candidatura de Bruno Ramos é emblemática de como a associação ocupava um espaço forte no debate com a esfera governamental, em especial com a prefeitura de São Paulo. Bruno de certa forma, utilizou seu espaço de liderança na Liga do Funk para alçar voos mais abrangentes. Ele se tornou um porta-voz do que chama de "Movimento Funk" - um movimento político que se identifica com as demandas da juventude pobre, negra e periférica. Dentro da Liga, Bruno era um articulador político. Era ele a pessoa que se comunicava diretamente com o poder público. A Liga do funk se tornou uma interface da juventude periférica junto à prefeitura de São Paulo. Ajudou a compor o primeiro palco funk na Virada Cultural da cidade em 2013 na gestão de Fernando Haddad. Ajudou a elaborar e viabilizar o projeto "Território Funk" que promovia shows nas periferias da cidade, oferecendo estrutura adequada aos artistas e ao público. Ela legitimou de um modo inédito o peso cultural do funk frente ao poder público na cidade de São Paulo. Devo ressaltar que a gestão Haddad, com Juca Ferreira encabeçando a Secretaria de Cultura, foi bastante sensível às demandas desse movimento. O funk teve um espaço que classifico como inédito porque o gênero é tradicionalmente estigmatizado, sendo em muitos casos criminalizado. A intenção manifestada publicamente pelo então prefeito Haddad era caminhar na contramão dessa criminalização.

"A prefeitura de São Paulo, por meio de um trabalho intersetorial, promoverá ações para diminuir a criminalização sofrida pelo movimento funk e ajudar no reconhecimento do valor cultural do estilo musical. O anúncio foi feito pelo prefeito Fernando Haddad, em reunião nesta terça (23) com integrantes do movimento 'Território Funk'. Mais de 60 pessoas participaram do encontro, que foi a primeira abertura de diálogo da história entre a administração municipal e os representantes do estilo."

(Trecho de notícia publicada no site da prefeitura de São Paulo, em 23/07/2013 - disponível em:

<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/comunicacao/noticias/?p=152841>).

Mesmo dentro da quebrada, o funk quando comparado ao rap perde a batalha das forças políticas. É visto como a música do jovem alienado e não-politizado. Não ganha editais de incentivo cultural (ou não ganhava, já que a Liga aprovou o Morada da Liga), não ocupa os palcos de instituições importantes como o SESC. A Liga do Funk foi um contraponto a isso. Ela apresentava um discurso de forte cunho político, mesmo que em algumas falas suavizasse alguns pontos polêmicos (por exemplo, chamando o funk putaria de funk sensual).

O prédio da Ação Educativa era importante para as reuniões acontecerem, mas entre início de 2017 e início de 2018 uma parte das reuniões passou a ocorrer na Morada da Liga, rua Maria das Dores, 422, Vila Matilde. A Liga do Funk contava nesse período com uma reunião semanal na Ação Educativa e as outras três acontecendo na Morada, sempre às quartas-feiras. Sendo um espaço de sociabilidade, troca de experiências, aprendizados e performance por onde circula um número grande de pessoas, e que independe do espaço físico, a Liga do Funk poderia ser pensada como um local de vivência do funk que era ativado ora na Vila Buarque, quando acontecia na Ação Educativa, e ora na Vila Matilde, quando acontecia na Morada da Liga. Uma parte da favela ou da quebrada de cada frequentador estava presente dentro dos encontros. Era também um laboratório musical que se materializava a cada quarta feira, e onde um grupo mais fixo de frequentadores estabelecia relações mais duradouras, enquanto um número de frequentadores circulava de modo mais instável. Era uma quebrada das

quebradas que centralizava³⁸ diversos bairros periféricos (ou torna periférico o centro) a cada reunião. Nessa quebrada das quebradas práticas, gostos, símbolos, códigos de conduta, procederes, comportamentos, valores e, acima de tudo, músicas das periferias circularam, possibilitando a criação de redes de trocas e parcerias. O coordenador cultural da Ação Educativa, Antônio Eleilson, conta que foi muito importante para a Ação Educativa a parceria com a Liga do Funk. A Ação Educativa possui longa trajetória de trabalhos voltados para as demandas da população periférica, em especial nas questões relacionadas à juventude, cidadania, educação e cultura. Mas no campo musical, o rap dominava as atividades da ONG. Somente com a criação da Liga, o funk passa a ter um espaço dentro da programação e da agenda de debates da instituição. Eleilson conta que a Liga só perdeu espaço por conta da desmobilização interna e do esvaziamento das reuniões.

1.4 UMA QUEBRADA DE MCS - SOBRE A POSSIBILIDADE DE UMA COMUNIDADE MUSICAL

"A liga do funk é um movimento essencial para o país, pelos temas que debate, pela maneira que socializa as pessoas e pela família que é. O mais bacana é poder encontrar pessoas que são de quebradas diferentes, mas com gostos e vontades parecidos, um excelente lugar para criar redes", explica Diego Pereira da Silva ou MC Diih Pura Calma, 25 anos."

(Trecho de matéria publicada pela [agenciajovem.org](https://www.agenciajovem.org) disponível em: <https://www.agenciajovem.org/wp/conheca-liga-do-funk-um-projeto-que-forma-funkeiros/>).

MC Diih Pura Calma foi um nome forte³⁹ da Liga entre 2016 e 2017, e traz um ponto importante ao colocar que pessoas de quebradas diferentes se encontram para formar redes, fundamentadas em "gostos e vontades parecidos". No caso dos MCs que

³⁸ Para uma discussão sobre a importância da noção de centralidade vale a leitura do artigo *Reflexões sobre o fenômeno da "centralidade" a partir do quadro teórico da "Antropologia da Cidade"* de Alvaro dos Santos Luis Pereira (2012).

³⁹ Quando digo nome forte aqui, me refiro ao simples fato de que Diih foi um MC presente na maioria das reuniões durante esse período. Na Liga, quando você começa a frequentar todas as reuniões vai ganhando espaço de voz, e como Gerinho disse, vai virando alguma coisa. Eu mesmo, após algumas reuniões fui convidado por Gerinho a ir no estúdio da Morada da Liga para ajudar a produzir música. Infelizmente, os softwares e o tipo de equipamento que eles tinham eu não sabia usar, senão teria sido uma grande oportunidade de me aproximar ainda mais dos frequentadores e de me tornar também um "produtor musical" dentro da associação.

conheci esses "gostos e vontades parecidos" estão ligados a cantar, ficar mais conhecido, realizar shows, gravar e poder viver do funk. Os frequentadores compartilham práticas artísticas que ativam e/ou criam laços sociais a partir da musicalidade em comum. Essa ideia de elementos compartilhados que unem quebradas diferentes em São Paulo também está presente na pesquisa entre pixadores de Alexandre Barbosa Pereira. O ponto de encontro no centro, o *point*, reunia pixadores de diversos locais e uma pergunta comum era "De que quebrada você vem? Qual tua quebrada?"

"Em ponto de encontro no centro da cidade, conhecido por eles como *point*, os pixadores, provenientes em sua grande maioria de bairros da periferia paulistana, quando abordavam outros pixadores que não conheciam, recorrentemente perguntavam de qual *quebrada* eram. Eles, ao realizar essa abordagem, além de colocar em evidência a ideia de *quebrada* associada aos bairros periféricos, também demonstravam que dentro desse circuito da pixação, ou entre os adeptos dessa prática, ser da periferia configurava um valor positivado.

Assim, mesmo que duas pessoas não façam parte de uma mesma quebrada, de um mesmo bairro, morando em lugares diferentes, o fato de se morar em uma região periférica poderia configurar um elemento de identificação entre ambos.

Paradoxalmente, mesmo elementos que poderiam ser considerados negativos, em determinados momentos, remeteram a conjunções, pois eram muitas vezes designados a partir de aspectos valorizados positivamente, já que morar na periferia representaria possuir uma força maior, tendo em vista que se tem de sobreviver em meio às adversidades." (PEREIRA, 2010: 54-55, *itálicos do original*).

Pereira nos informa então de uma identidade periférica que une moradores de quebradas diferentes e que valoriza positivamente esse pertencimento. Isso faz bastante sentido nos encontros da Liga, onde essa identidade periférica se ativa e se atualiza através da performance musical de cada MC. Existe uma produção identitária ligada ao pertencimento de uma quebrada calcada em práticas como pixação e criação musical. E uma especificidade do olhar antropológico musical é buscar entender como essas performances sonoras podem ativar laços sociais, compor identidades e construir coletividades novas. Quando falo em composição de identidades nesse contexto, o ponto de partida é algo bem concreto e presente a todo momento - a auto-

nomeação que cada jovem faz ao se apresentar como MC. A sigla MC em si já carrega um peso identitário demarcando um lugar social, uma profissão, uma estética musical ligada ao hip hop e ao funk, etc. Além disso, na maioria dos casos, o nome que acompanha a sigla não é exatamente o nome do RG (Registro geral), é um nome novo, inventado, e que pode ou não ser derivado do nome que consta no documento de identidade. Um jovem que se proclama MC está reinventando sua identidade. A roda de conversa que transcrevi anteriormente expressa bem essa auto-nomeação.

"Pô a Liga do Funk, não tenho nem palavras pra descrever isso pra mim. Conheci ela através de um amigo, MC Ronaldinho, me convidou. Eu tava nesse tempo assim me descobrindo, o que eu realmente queria escrever, o que eu queria transmitir pras pessoas. Ele me falou 'Cola ai na Liga, vem conhecer o projeto que eles tão fazendo, é maravilhoso, oferece pros MCs da comunidade'. A Liga do funk é uma *casa* que não tem preconceito, entra gente do rock, do sertanejo, tantos ritmos. Me tornei um filho da casa e é um projeto que oferece muito pra *comunidade dos MCs*, pra molecada que tá em busca do seu *sonho* e que não sabe a base do começo... não sabe os próximos passos, o que vai no meio do funk. Lá tem bastante roda de conversa pra saber a opinião da molecada da comunidade, como elas enxergam, o que se passa na quebrada delas. Lá o *peessoal se une*, se conhece, *cada um sabe um pouco da caminhada do outro*, assim a união faz a *força* e fortalece a *caminhada* de muitos MCs. A Liga do Funk é um lugar que eu tenho o máximo carinho, maior respeito de verdade. Eu cheguei lá pra 2015, fui muito bem recebido, muitos MCs lá deram uma atenção pra mim, cheguei lá como um novato. Sabe quando você junta o útil ao agradável? Eu me senti em *casa* ali, a energia que tem, a conexão. Independente dos caminhos que a vida me levar a Liga do Funk sempre vai ser a minha segunda *casa*." (MC Tiiga, dia 29/07/2017, Jardim Nove de Julho, São Mateus, São Paulo).

Tiiga retrata a Liga como uma *casa* onde a "comunidade dos MCs" pode se encontrar, se unir, se fortalecer, saber mais da *caminhada* um do outro. A fala de Tiiga é interessante porque ao mesmo tempo que menciona a *quebrada* como esse local de pertencimento de cada um, menciona uma comunidade que se forma nos encontros com os outros MCs. A musicóloga Kay Kaufman Shelemay (2011) elabora o conceito de "comunidades musicais" (*musical communities*) para analisar a agência da música

como elemento de ativação de laços sociais e/ou geração de coletividades que pode ser interessante para pensarmos sobre o grupo de MCs que a Liga conectava.

"Uma comunidade musical é, não importa sua localização no tempo e no espaço, uma coletividade construída e sustentada por processos musicais e/ou performances. Uma comunidade musical pode ser constituída socialmente e/ou simbolicamente; o fazer musical pode fazer emergirem relações sociais em tempo real ou pode existir mais plenamente no domínio de um espaço virtual ou na imaginação.

Uma comunidade musical não demanda a existência de elementos estruturais convencionais e nem deve estar ancorada num único local, embora ambos possam assumir importância em aspectos do processo de formação de uma comunidade assim como no curso de sua existência. Preferencialmente, uma comunidade musical é uma entidade social, uma consequência de uma combinação de processos musicais e sociais, levando seus participantes a fazerem ou escutarem música cientes de uma comunicação entre si." (SHELEMAY, 2011: 364-365)

Em certa medida, posso afirmar que os jovens MCs que frequentavam a Liga do Funk formaram uma comunidade musical. Eles compartilhavam ideias e valores expressos musicalmente, compartilhavam a origem periférica, formando uma comunidade que se materializava na sede da Ação Educativa ou na Morada da Liga, mas que não estava "ancorada num único local". Na verdade, se existe uma possibilidade de ancoramento local unificado dessa comunidade musical seria a favela como símbolo de luta, *resistência* e questionamento social. A proposta de Shelemay interessa pelo foco que lança ao potencial da performance musical como geradora de laços⁴⁰. A performance musical dos MCs são um elemento central. Era necessário subir no palco e cantar para que o jovem recebesse as orientações dos mais velhos. Assistir os outros cantando e recebendo as instruções em tempo real também era importante no aprendizado musical e artístico. O encontro ganhava outro significado para aquele que

⁴⁰ Chamo a atenção também para a possibilidade dessa comunidade se formar na imaginação, o que conecta essa ideia à noção de localidade de Appadurai. Esse aspecto da imaginação como um dos elementos formativos de uma comunidade, no meu entendimento, tem a ver com o fato da pessoa saber que ao praticar determinado gênero musical estará compartilhando uma estética e um pensamento musicais com outras pessoas que não necessariamente conhece fisicamente. Estabelece-se um laço social musical numa esfera que não é a do encontro físico. Essa possibilidade se amplifica num mundo interconectado digitalmente.

se arriscava no palco; só se aprende performando e todos que se diziam MCs manifestavam vontade de subir no palco e aguardavam ansiosamente sua vez. Em certa medida, o jovem só se completa enquanto MC se fizer o que todos os outros MCs fazem - performar seu funk⁴¹. As performances se mostram um elemento fundamental do conjunto de marcas identitárias que cada jovem carrega para se definir como MC. Pensar o ato de subir no palco cantar como uma performance traz essa perspectiva processual e de produção identitária à luz. Os encontros que a Liga promoveu emergem como experiências sociais onde a performance completa uma etapa do processo de se tornar MC. É claro que se tornar MC é muito mais do que cantar dois funks na Liga, mas dentro desse contexto é uma etapa fundamental.

"A Liga foi fundamental pro meu processo de MC, de me entender enquanto artista. Eu era poeta há pouco tempo, e fazia poesia como forma de protesto, mas eu não me entendia como artista; artista que precisa de produção artística, que precisa registrar suas músicas e receber cachê, e ter todo processo de produção de um show. Isso tudo foi na Liga, a Liga foi uma escola. Uma escola muito forte na questão de desenvolver minha postura de palco. Eu já tinha uma expressão forte, eu vinha dos Saraus de Poesia e aí juntou com essa escola de funk, assim que eu fui pra vários lugares. Do nada eu comecei a ir pra vários lugares, fui cantar no Rio, cantei no Fórum Social Mundial em Porto Alegre. Tudo junto com eles. Minha fala era de protesto então o movimento das mulheres, o movimento negro, todo mundo se identificou muito comigo. Eu já era militante, já era poeta, e daí virei MC de Funk. E foi por lá, pelas vivências, tanto pelo que os professores ensinavam, quanto pelas vivências de vários shows, várias fitas, foi muito importante pra mim."

(MC Cacau Rocha, 16/02/2020).

⁴¹ Não é a intenção aqui, nem temos espaço, para uma discussão aprofundada da ideia de performance na antropologia. Mas não posso deixar de citar Victor Turner (1982) que toma a performance como uma categoria central para analisar a vida social. O autor reflete sobre o aspecto processual da performance que acontece em diversos espaços da vida social - ritos, cerimônias, teatro, trabalho - associando-o à noção de experiência. A experiência da performance para Turner marca o fechamento e a completude de um processo social. O performer se transforma ao assumir outros papéis possíveis, diferentes do seu papel cotidiano. O autor trabalha com a ideia de "liminaridade" ligada aos tipos de eventos em que a sociedade promove momentos de interrupção onde brinca com o perigo, momentos estruturalmente arredios. A ação ritual que ocorre no "límex" dá forma ao social, ao simbólico, estrutura as experiências.

Essa fala da MC Cacau Rocha, uma das artistas que fizeram parte da Tropa da Liga, mostra um pouco desse processo de se tornar MC, de ir aos poucos se reconhecendo enquanto MC, enquanto "artista que precisa de produção". A Tropa da Liga era um grupo de MCs selecionados dentro das reuniões para realizarem shows e participarem de programas de rádio em nome da associação. Como Cacau conta, chegaram a viajar para outros Estados participando de eventos importantes como o Fórum Social Mundial. Existiam eliminatórias em alguns períodos do ano para a formação da Tropa. Mas entrar na Tropa não significava ganho financeiro, conversei com alguns MCs que me revelaram que era praticamente um trabalho voluntário, um trabalho sem remuneração. A Liga ensinava que o artista merecia um cachê, mas ela mesma não gerava renda para seus artistas viverem de funk. Essa foi uma contradição apontada por alguns MCs que fizeram parte da Tropa da Liga.

Entretanto, não era só nos palcos que os frequentadores trocavam, se reconheciam, se conectavam, se identificavam, dialogavam e aprendiam. As rodas que se formavam em frente do prédio após o término das reuniões se mostraram um momento rico para as interações sociais.

"Ainda sobre a dinâmica dos encontros semanais, do lado de fora do auditório a reunião também acontece: muitos ficam na frente do prédio conversando, fumando, mostrando músicas uns para os outros no celular, cantando e dançando. Principalmente um pouco antes de iniciar a reunião, e um pouco depois de terminada, se reúnem na frente do prédio em uma rodinha, onde batem palmas em ritmo de uma batida de funk, e alguns vão cantando em cima desta base feita pelas palmas, cantam músicas suas, músicas famosas ou improvisam rimas. Considero este um espaço bastante marcante, pois não apenas nas reuniões da Liga, mas em frente a escolas, em parques e outros lugares em que os jovens que gostam de funk se reúnem, uma rodinha destas se forma. Além disso, parece haver semelhança com os "rolês" de rap, onde é bastante comum que se reúnam rodinhas para cantar e dançar, ao som de uma base feita sobretudo com a própria voz, o *beatbox*, que consiste na percussão vocal do hip hop, a partir da reprodução de sons de bateria e efeitos de DJ com a voz, boca e cavidade nasal. Nestes casos do hip hop, a música é quase sempre o improvisado de rimas, formando muitas vezes batalhas "informais" de MC's."

(RAMOS, 2016: 122-123)

Assim como Ramos, também observei que era costume dos frequentadores ficarem cerca de um hora na rua, em frente ao prédio, após o término oficial dos encontros. Eles passavam um tempo conversando, trocando contatos, mostrando músicas e vídeos de funk no celular, fumando, dançando, batendo funk na palma da mão. Eleilson, coordenador cultural da Ação Educativa, conta que muitos vizinhos reclamavam dos jovens funkeiros que ocupavam as ruas nos finais de tarde nas quartas feiras. Afinal, a sede da Ação Educativa ficava num bairro central da cidade, um bairro onde as ruas não eram utilizadas para cantar, dançar e brincar de funk. O endereço das reuniões faz fronteira com um dos bairros mais nobres de São Paulo, Higienópolis. Um bairro formado massivamente por prédios de alto padrão gigantescos que deixam as ruas sempre sobre sombras. Um bairro onde as ruas só são usadas para circulação - os moradores estão sempre passando, indo direto para seus apartamentos em suas fortalezas altamente vigiadas. Os jovens de classe média alta do bairro escutam funk em seus fones de ouvido trancados nesses enclaves de concreto, mas seus pais, pelo que contou Eleilson, não suportavam os jovens MCs que se aglomeravam uma vez por semana para vivenciarem a cultura funk na calçada em frente ao prédio da Ação Educativa. São Paulo, gigante em suas contradições.

Foi nesses momentos de convivência na Rua General Jardim, em frente à Ação Educativa, após as reuniões da Liga, que me aproximei de dois importantes interlocutores dessa pesquisa: MC Diih Pura Calma e MC Tiiga. No caso de Tiiga, conheci ele de um modo musical batendo a palma da mão na clave do funk e no BPM do funk, filmando com meu celular sua "Calabouço da Ganância" acompanhada pelo *beatbox* do amigo. Depois que filmei⁴² um trecho de seu canto, fiquei acompanhando seu *flow*⁴³ com minhas mãos percutindo. Era como se batendo a clave na palma da mão na rua enquanto Tiiga cantava, eu vencesse um pouco as distâncias que nos separavam e que haviam sido demarcadas pela fala de Poneis no início desse capítulo. Essas notas rítmicas nos conectavam. Nossas mãos sincronizadas criavam um laço. Foi nesse mesmo dia que convidei Tiiga para vir gravar "Calabouço da Ganância" no

⁴² Disponível em: <https://youtu.be/MYuz-IneZ0Q>

⁴³ *Flow* é uma palavra de origem inglesa que pode ser traduzida como fluxo. Tanto no rap quanto no funk o termo expressa o fluxo poético do cantor. É comum um MC elogiar o *flow* do outro, por exemplo.

estúdio caseiro que possuo. Quando conheci Diih Pura Calma numa outra reunião da Liga, dia 30 de Março de 2016, fiz o mesmo convite tendo em mente que fazendo música juntos eu poderia transpor algumas das distâncias que nos separavam.

CANTO V

"Naquela tarde, me chamou a atenção o canto bonito de um dos MCs. Ele cantava funk consciente numa tonalidade menor, sua voz era boa e a letra com viés crítico:

*"Do prego na havaiana, ao buti mais boladão.
Da parede madeirite ao conforto da mansão, irmão!
Sei lá, pessoas mudam com as notas de cem na mão,
Sendo que nós só levamos flores dentro do caixão."
Mundo louco louco mundo onde se vale o que tem
Se tu tem muito tem muito se tem pouco poucos tem
Constantemente o conforto preenche o vazio criado
Fartura traz alegria onde o semblante foi mudado
Dinheiro é feito de papel, papel que cria refêns
escravos das vaidades e do acúmulo de bens
É o calabouço da ganância sem o alvará de soltura
poucos que não se corrompem mantém sua postura
Com dinheiro ou sem dinheiro mantenho a minha postura."
("Calabouço da Ganância", MC Tiiga)*

O jovem se apresentou como MC Tiiga, da Zona Leste. O nome do funk era "Calabouço da Ganância". Vestia uma camiseta com um desenho do rapper americano Tupac. Reparei que seu corte de cabelo destoava dos demais MCs que se apresentaram naquela tarde, era mais comprido e não raspado bem curto com máquina. Tiiga destoava dos demais também porque durante sua performance não teve nada corrigido pelos professores MC Necx e MC Poneis que apenas observaram. No fim da tarde, na rua em frente a Ação Educativa, encontrei MC Tiiga, me apresentei, disse que tinha gostado muito de sua apresentação. Pedi para filmar um trecho da música e peguei seu contato de whatsapp para enviar o filme depois. Ele cantou o trecho inicial da música acompanhado pela batida de palma na clave do funk e pelo *beatbox* de um amigo. Me disse que a música

ainda não havia sido gravada. Falei para ele que eu era músico e que a gente tinha que gravar juntos essa. MC Tiiga gostou da ideia."

(Diário de Campo, Liga do Funk, 23/03/2016)



Foto 4: MC Tiiga cantando "Calabouço da Ganância" na Liga do Funk, dia 23/03/2016.

Diih e Tiiga, como a maioria dos jovens frequentadores, não vivem da música. Eles acoplam a sigla MC, Mestre de Cerimônia, ao nome para expressarem seu vínculo com o universo do funk. A sigla para eles não se mostra ainda uma profissão rentável, mas um sonho, um desejo, um projeto de vida, uma identidade. Identidade numa perspectiva processual, porque veremos que aconteceram transformações significativas desde 2016 quando os conheci. MC Diih Pura Calma é Diego Pereira da Silva, nascido em 1991 na cidade de Fortaleza - CE, criado no bairro Lauzane Paulista, Zona Norte, hoje vive em Santana. Ele disse que está na música desde os 18 anos de idade. Começou com os amigos da rua fazendo letras de Rap e cantando sobre bases que baixavam na internet. Ainda com 18 anos, conta que começou a fazer funk porque era o ritmo que estava crescendo nas quebradas. Atualmente, trabalha em festas aos finais de semana como garçom autônomo.

"Eu comecei em 2008, com 17 pra 18 anos. eu não tinha um propósito profissional. Primeiro eu queria ser jogador de basquete, depois queria ser entregador de pizza. Deixei o basquete de lado, entregador falaram que eu não ia ganhar dinheiro. Depois quis ser jogador de futebol, mas em seguida onde me achei mesmo foi na música. Daí com uns cinco seis anos cantando, eu devia tá com uns 23, eu ouvi falar da Liga. Eles tinham um programa do CCJ, lá no Cachoeirinha, ZN também. Mas eu não conseguia visitar porque os horários do escritório que eu trabalhava dava conflito, né! Dois anos depois eu tava envolvido com RAP, cantando num evento na Vila Madalena, um dos meninos da Liga veio trocar ideia comigo, mostrei meu som, ele gostou e falou pra eu comparecer lá, né! Pra melhorar meu trabalho e ver o que eu podia fazer lá. E realmente vi que tinha o que eu procurava. Uma coletividade de um ajudar o outro de ter algo que eu possa acrescentar no trabalho dos outros e também lapidar o meu trabalho pra cada vez mais a gente ir se organizando lá. A primeira vez que eu fui já tive uma identificação muito forte. Foi muito forte." (Entrevista com MC Diih Pura Calma, 19/10/2016)

Diih no momento dessa entrevista estava totalmente envolvido com a "comunidade musical" da Liga. Sua fala traz a ideia de coletividade e de uma "identificação muito forte". Algum tempo depois, quando já havia parado de frequentar as reuniões suas falas haviam se transformado. Percebi em conversas posteriores um tom mais crítico em relação ao que viveu ali dentro, relacionado em parte ao fato que mencionei há pouco de que na Liga os artistas não tinham remuneração. Quando tinham algum tipo de ajuda financeira era muito baixa para garantir o sustento. Diih também havia decidido que não ia mais se dedicar tanto ao funk. Estava fazendo psicanálise e trabalhando como garçom em festas. Ele estava se dedicando inteiramente ao "plano B". A música tinha sido deixada em segundo plano.

Tiiga também frequentou as reuniões durante um tempo e foi parando. Mas diferente de Diih ele continua nutrindo uma afeição pela vivência que teve ali dentro, e afirma que não vai mais por causa de compromissos de trabalho e pela falta de condições financeiras para o transporte. Desde 2019, Tiiga passou a compor e cantar mais raps do que funks. Na música ele tem se dedicado a um projeto novo, o QCS (Quente Como o Sol), um coletivo de rap da sua quebrada. A associação foi um local de

passagem para os dois. Um local importante enquanto o sonho deles girava em torno de uma carreira no funk.

De todo modo, o que a vivência na Liga mostrou foi que ser MC no caso desses jovens está relacionado à capacidade de cantar e de compor funks. Subir no palco e conseguir rimar sobre a base que o DJ dispara é uma das situações que justificam o uso da sigla MC. Quando Tiago Oliveira sobe no palco para cantar seu "Calabouço da Ganância", ele se torna MC Tiiga. A Liga do Funk com seu microfone aberto e o palco disponível se mostrou um laboratório sonoro rico para estes jovens praticarem sua música. Um dos aspectos musicais que sempre me chamou a atenção em todas as performances, diz respeito ao entrelaçamento do canto com as bases disparadas pelos DJs. O MC quando sobe no palco se apresenta, dizendo seu nome e seu bairro, e começa a cantar já dentro do andamento característico do funk que gira em torno de 130 bpm. Em nenhuma reunião da Liga vi DJs usarem batidas em 150 bpm, nem em 170 bpm.

A prática de improvisação poética é aprendida desde a juventude dentro da clave rítmica transcrita anteriormente que é batida na palma da mão nas brincadeiras e batalhas de rima. É uma musicalidade compartilhada, um jeito de criar que vem das brincadeiras nas vielas fazendo rima sobre o ritmo das palmas de mão. Tiiga conta que começou na quadra de futebol do lado de sua casa, fazendo pequenas batalhas de rima com os amigos da vizinhança e passando a cantar nas festas do bairro quando tinha oportunidade de subir no palco. Eles fazem parte de um grupo com características musicais marcantes como um andamento e uma clave definidos. Além, do andamento da batida, a experiência de vida periférica conecta as narrativas de todos eles. Mesmo com as variações de estilo, de melodia, de encadeamentos harmônicos, a experiência periférica brota de todas as letras.

Ao longo deste capítulo, busquei descrever minha entrada no universo do funk via reuniões da Liga, onde inicialmente me deparei com a polissemia do termo favela. Problematizei a fala de MC Poneis que trazia o funk como favela justamente para discutir essa miríade de sentidos da experiência periférica a partir de elementos

musicais. A fala foi potente também por demarcar um pertencimento que eu não compartilhava por ser *de fora*. O funk emergiu como agente de produção da favela enquanto localidade e como agente da construção de identidades periféricas. Uma noção alargada de localidade nos moldes propostos por Appadurai nos permitiu acessar dimensões sentimentais e simbólicas desse *ser favela*. Essa agência acontecia concretamente nas vivências dentro das reuniões que dividi analiticamente como tendo dimensões educativas-performáticas e políticas. Um aprendizado musical verbal e corporal se configurou ao lado de uma postura política em busca da legitimidade da cultura funk junto ao poder público. Essas vivências compartilhadas trouxeram a tona elementos sonoros e performáticos que conectavam os frequentadores caracterizando o que proponho chamarmos de uma comunidade musical de MCs. Pude me aproximar de dois desses jovens MCs, Tiiga e Diih Pura Calma, de um modo bastante musical num primeiro momento, os convidando para virem gravar comigo. O próximo capítulo discute o fazer musical funk dentro de estúdios gravando com Tiiga, Diih, com DJs que eles me apresentaram (DJ FB e Kut Mendes), produtores e outros MCs que fui conhecendo nesse trajeto etnográfico sonoro. Essa conexão musical encontrada na Liga ganhou outros contornos quando finalmente fui *criar funks* com meus interlocutores.

Capítulo 2 - BATIDAS

Tem que ter grave

2.1 ANACRUSE

Poderia começar afirmando que este capítulo está dividido em 4 tópicos e 5 BATIDAS mas estaria faltando com a verdade. Ele não está dividido; está fragmentado. O texto aconteceu como uma partitura fragmentária contendo codas, ritornellos, fermatas, relatos de campo, loops, fotos, links de internet, acordes de violão, citações teóricas, transcrições, sensações, imagens, memórias, *zoações* e canções. As primeiras notas da melodia que apresento aqui, semicolcheias abstratas em 130 bpm, ressoam a intenção de trabalhar dentro da perspectiva da antropologia musical também chamada etnomusicologia (a variação se deve em parte devido a ênfase que pode oscilar para o lado mais antropológico ou para o lado mais musicológico), buscando realizar uma análise que trate de aspectos sociais e culturais da produção fonográfica dentro do funk. Quando digo produção fonográfica e seus aspectos sociais e culturais trato das relações criativas alimentadas por um dado contexto cultural que acontecem dentro de estúdios de produção musical com objetivo de gerar fonogramas. Fonogramas são as faixas de áudio propriamente ditas num formato finalizado que pode ser distribuído, compartilhado e divulgado para uma audiência pública e coletiva, seja via redes sociais na internet, via grupos de whatsapp, ou via mídias físicas (este último caso se tornando cada vez mais raro).

Os autores desse campo antropológico musical que me ajudarão a refletir sobre essas práticas criativas e que serão interlocutores importantes são os já clássicos Mantle Hood e John Blacking. Bruno Latour também é uma interlocução teórica importante na medida em que fornece um arcabouço profícuo com sua antropologia da ciência para o estudo de processos técnicos de produção dentro de estúdios, onde humanos (DJs e MCs) e não-humanos (computadores, softwares, microfones, cabos, plataformas online) estão em associação contínua. Latour me inspira também essa apreensão do social como associação em rede de híbridos de sujeitos-objetos actantes. Em outra ocasião (DEL PICCHIA, 2013) estabeleci uma analogia do estúdio de gravação musical com os laboratórios que Latour estudara, argumentando que ambos são espaços de purificação do mundo e de fabricação de fatos, seres e realidades. O laboratório inventa os micróbios na medida em que consegue manipula-los, isola-los,

purifica-los. O estúdio inventa artistas da música. É o espaço onde o som é isolado e purificado para depois ser re combinado e "(re)inventado" no formato de um fonograma "inédito". Nesse sentido, uma das questões que enfrento é: quais seriam os elementos em *associação* para um funk se transformar no material sonoro que possivelmente será amplificado nos sistemas de som nos bailes e fluxos nas ruas das quebradas? Qual trajeto ele percorre? Qual a cadeia de relações que transforma o canto de um jovem funkeiro num fonograma? O problema é que eu interfeiri nessa cadeia de relações, justamente para entrar em contato com ela, entrar nela. Impossível não entrar. Imprescindível reconhecer a entrada.

Duas ideias-conceitos são importantes ao nos debruçarmos sobre o funk a partir dessa perspectiva: a musicalidade e o fazer musical. A musicalidade é uma expressão polissêmica no universo musical, e está ligada às aptidões humanas para processos sonoros musicais. O fazer musical, *music making*, é uma expressão cunhada por John Blacking e utilizada por diversos estudiosos para dar conta de explicar todos os processos que envolvem o modo com os grupos e pessoas fazem música, mas também como *música faz pessoas e grupos*. Como Blacking diz, o fazer musical é "um tipo especial de ação social e pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social." (BLACKING, 2007: 201). Implícita nessa ideia está a capacidade gerativa da música; a música é capaz de gerar algo além dela mesma. Uma das apostas desta tese como um todo é que ela (a música) gera identificação entre pessoas formando grupos sociais ligados por identidades compartilhadas.

O material etnográfico deste capítulo apresenta dados obtidos em pesquisa de campo com dois MCs e dois Djs dentro de estúdio, produzindo músicas do repertório funk. Fiz uma "participação observante" sonora e artística (WACQUANT, 2002) explorando a ideia de *bimusicalidade* (HOOD, 1960) onde busquei apreender valores, práticas, pensamentos, estruturas, melodias e harmonias de funk criando com meus interlocutores. Logo no início deixo explícita minha experiência de músico e mostro como minha própria musicalidade foi um objeto de troca para me aproximar de pessoas com as quais não tinha nenhuma intimidade. Dessa forma, uma outra questão que surge diz respeito a essa relação de troca criativa que surgiu a partir do momento em que me ofereci como músico e produtor para aprender sobre funk com meus interlocutores. Utilizei um método que passei a chamar de *campo reverso*.

2.2 MINHA MÚSICA COMO MOEDA DE TROCA - GRAVANDO COM MC DIIH PURA CALMA E MC TIIGA

BATIDA I

"Hoje foi um dia especial para a pesquisa. O MC Diih Pura Calma foi meu primeiro contato mais íntimo dentro da Liga do Funk, uma indicação do meu amigo poeta e grafiteiro Daniel Minchoni. Na nossa primeira conversa na Liga, combinamos que ele viria gravar no meu estúdio caseiro, onde eu produziria uma base com ele e com o Kut Mendes, seu produtor atual. Depois de alguns meses tentando conciliar nossas agendas, finalmente, conseguimos esse encontro.

MC Diih Pura Calma é Diego Pereira da Silva, um jovem branco, nascido em 1991. Foi criado no Lauzane Paulista, mas vive atualmente em Santana, ambos bairros da Zona Norte. Ele disse que está na música desde os 18 anos de idade. Começou com os amigos da rua fazendo letras de Rap e cantando sobre bases que baixavam na internet. Ainda com 18 anos começou a fazer funk porque "*era o ritmo que estava crescendo nas quebradas*".

No nosso encontro, deixei as conversas fluírem, falei de mim, da minha história na música. Tomamos um café, ele me trouxe um chocolate *sufclair* de presente que foi devorado em minutos. Quando fomos começar a produzir a música ele puxou um caderno de letras. Me mostrou algumas novas, me mostrou também algumas músicas que estão mais prontas produzidas pelo Kut Mendes.

Diih está compondo em diversos gêneros e estilos, a primeira que ele me mostrou era meio reggae meio *ragga*⁴⁴, a segunda era um ritmo mais desconstruído que lembrava o funk mas não era funk. Ele disse que tinha pensado em produzir um *blues* comigo porque achou que era mais meu estilo. Mas a base do *blues* já estava iniciada com outro produtor, então comentei com ele que eu preferia começar uma do zero, que não estivesse iniciada ainda.

⁴⁴ *Ragga* é um gênero musical que nasce dentro da cultura reggae jamaicana. Existe um estilo híbrido de funk que absorve essas influências conhecido como ragafunk. Uma característica do ragafunk é um andamento mais lento, em torno de 90 bpm a média, e a presença de algum instrumento marcando o *offbeat* (contra-tempo).

Quando ele cantou a letra de "*Processo Natural*" bateu na hora, era essa que a gente iria produzir hoje.

Ele cantou rápido (sem errar muito e sem precisar repetir) e bem afinado (na tonalidade de mi menor), em cima de uma batida de 124 bpm que construí. Criei a batida juntando um som grave para os *kicks* (bumbos da bateria eletrônica) e um som mais agudo de caixa. Fiz tudo a partir da clave rítmica das batidas de palma de mão e dos *beatbox* que eu havia de certa forma incorporado nas reuniões da Liga do Funk. Tudo fluiu muito rápido. Produzimos no software *Logic*, ele foi dando ideias, toques e a música foi surgindo. Segue abaixo, uma transcrição da mesma clave rítmica da palma de mão usada pelos MCs na Liga, dessa vez com a diferenciação entre graves e agudos. As notas mais baixas no pentagrama representam os *kicks* ou bumbos, e as notas mais altas representam o som estridente da caixa.



Transcrição 2: Batida de funk. Exemplo sonoro disponível em:
<https://youtu.be/CuTA0AN2qEE>

No processo de produção fomos conversando sobre funk, música, sobre sua história de vida. Até então, Diuh sabia que eu era músico e um pesquisador interessado no funk, foi o modo como me apresentei na Liga. Eu ainda não tinha deixado claro que era doutorando em antropologia e estava iniciando uma pesquisa pela USP. Uma hora ele comentou - "Ah você é antropólogo também né?" Ele deve ter visto meu perfil em alguma rede social - facebook ou instagram. Eu confirmei e contei um pouco da minha trajetória da música pra antropologia, contei do meu mestrado. Ele disse que tem muito antropólogo interessado no funk hoje, e que "*os antropólogos são como uma esponja, vêm pra sugar e não devolvem nada em troca.*"

Eu já havia percebido que para me aproximar da Liga e conseguir, por exemplo, uma entrevista com alguém, teria que trocar. Uma das MCs que tentei entrevistar para um artigo sobre as mulheres no funk me perguntou de forma bem direta se eu poderia fazer algo pela Liga. Enquanto não fizesse algo pela Liga ela não poderia me conceder a entrevista. No caso dela, também me ofereci para gravar

algo, mas como havia me apresentado como antropólogo, ela queria que eu ajudasse em editais e projetos. Respondi que podia contar comigo.

Mc Diih falou um pouco disso também. Só que aqui, estava oferecendo essa produção musical para ele, estava abrindo meu estúdio, minha casa. Foi essa a forma de aproximação inicial que encontrei para entender como os jovens MCs de funk pensam, sentem e fazem sua música."

(Relato sobre primeiro dia de gravação com MC Diih Pura Calma, 10/08/2016)

Em inúmeros contextos de pesquisa, especialmente em contextos onde não conhecemos nenhum de nossos interlocutores de antemão, a figura do antropólogo gera desconfiança e confusões. Na Liga do Funk, por exemplo, MC Gerinho falava que todo mundo tinha que ser alguma coisa "MC, DJ, produtor, fotógrafo, dançarino", não havia espaço para antropólogos no leque de possibilidades da associação. A música tem um lugar mais concreto no imaginário coletivo; não exige tanta explicação. Como mostrei no capítulo anterior, eu era *de fora* do funk. Minha presença na Liga do Funk, num primeiro momento, gerou perguntas, estranhamentos e desconfianças. Entretanto, apesar de ser *de fora* do funk, e ser *de fora* da favela, me sentia *de dentro* da música. Eu toco violão e baixo elétrico desde os doze anos de idade. Minha carreira na música é anterior à minha formação de cientista social. Subi num palco para ganhar meu primeiro cachê ainda na adolescência com quinze anos de idade, no bares de minha cidade natal Bragança Paulista, interior de São Paulo. O pertencimento à música era o ponto de contato que vislumbrava entre minha realidade e a realidade dos MCs com os quais queria tecer relações mais profundas. Por isso, no primeiro contato que tive com Diih me apresentei como músico e pesquisador de música interessado em aprender mais sobre funk. A fala de Diih no dia em que veio gravar, de que os antropólogos eram como esponjas que só queriam *sugar*, reforçava o que eu já temia ao deixar meu lado antropólogo para o momento em que algum vínculo inicial já houvesse sido formado via música⁴⁵. De todo modo, Diih me descobriu antropólogo rapidamente, posto que minha vida acadêmica de certo modo está exposta nas redes sociais. Sorte a minha que a música correspondeu às expectativas de Diih que saiu do estúdio feliz e querendo gravar mais composições

⁴⁵ Lóïc Wacquant (2002) conta que se tivesse se apresentado como um pesquisador de boxe desde o início de seus contatos com o treinador Dee Dee do *gym* que frequentava, sua pesquisa não teria sido a mesma. No caso dele, somente após 16 meses de intenso treinamento ele compreendeu que seu trabalho estaria focado no boxe, a essa altura ele já era "*one of the boys*".

comigo. A música que iniciamos nesse encontro, "Processo Natural"⁴⁶, virou sua música de trabalho durante os meses seguintes. Se minha pesquisa *sugava* algo de Diih, minha musicalidade devolvia algo em troca.

Todo antropólogo em campo acaba tendo que entender quais objetos de troca têm em suas mãos para conquistar a confiança de interlocutores possíveis para sua pesquisa. Se me permitem uma rápida digressão etnológica, numa viagem que fiz ao noroeste da Amazônia, Alto Rio Negro, em Novembro de 2014 - para realização de uma oficina pedagógica cujo objetivo principal foi a gravação dos instrumentos de sopro de uma comunidade Yuhupdeh com meu colega Pedro Augusto Lolli⁴⁷ - causou-me forte impressão observar uma intensa rede de transações interpessoais que tem o tabaco e a gasolina como proeminentes objetos de troca. No caso da realização das oficinas, isso ficou evidente na medida em que ao longo dos dias foi consumido uma grande quantidade de tabaco e gasolina. O tabaco como objeto imprescindível das ações xamânicas necessárias para a gravação dos instrumentos de sopro. A gasolina como combustível dos motores dos barcos que permitiu reunir pessoas de três comunidades para a realização da oficina, onde iríamos entre outras coisas, gravar as flautas Jurupari dos Yuhupdeh - observei como as relações em toda região são permeadas pelo tabaco e pela gasolina. As dádivas mais específicas que Lolli dispunha para produzir e manter laços sociais com seus interlocutores, eram suas competências como um mediador entre o mundo dos brancos e o mundo dos Yuhupdeh. Essas competências envolviam, entre outras coisas, assessoria à escola indígena e realização de oficinas socioeducativas de revitalização cultural.

Em 2016, ao iniciar meus trabalhos de campo via Liga do Funk, desejava me aproximar dos MCs e aprofundar laços. Logo intui que o fato de ser músico e ter um estúdio em casa poderia ser uma moeda de troca potente. Meu violão de nylon era meu tabaco. Minha placa de gravação sonora era minha gasolina. Dessa forma, um

⁴⁶ "Processo Natural" pode ser ouvida no perfil do MC no Spotify, no seguinte endereço eletrônico:

<https://open.spotify.com/album/2bAHvwW21gVQaVGsUtNEuK>

Pode também ser ouvida no Youtube, no seguinte endereço eletrônico:

https://www.youtube.com/watch?v=3uZTK_vv9bY

⁴⁷ Lolli é professor do departamento de antropologia da UFSCar, um etnólogo que já trabalha na área do Alto Rio Negro desde 2007. Para conhecer mais sobre sua etnografia vale a leitura de "Sopros de Vida e Destruição: Composição e Decomposição de Pessoas" publicado na Revista de Antropologia, vol.56, no. 2, 2013.

trajeto que se delineou foi das reuniões de quarta feira na Liga do Funk, para dentro do meu estúdio com os dois primeiros MCs com os quais aprofundei relações. Um trajeto inusitado na maioria das pesquisas antropológicas, impossível no caso de uma pesquisa etnológica no meio da selva, mas que se mostrava um atalho possível para investigar a musicalidade dos MCs que havia conhecido na Liga⁴⁸. Por que não aproveitar o fato de que morávamos na mesma cidade e convidá-los para criar música dentro da minha casa? Abrir minha intimidade, compartilhar minha arte, antes mesmo de me debruçar sobre a intimidade deles. Fazer etnografia tem a ver com fabricar relações sociais novas, com pessoas novas que não te conhecem, que não sabem nada sobre você, que pensam mundos diferentes dos seus. Minha estratégia nessa etapa foi de abrir meu mundo na esperança de que posteriormente outros mundos me fossem abertos. Uma estratégia metodológica que passei a pensar como um tipo de *campo reverso*. Nessa reversibilidade do trajeto de pesquisa, me vi interferindo, afetando e contaminando de modo musical meus interlocutores⁴⁹. Por outro lado, fui afetado e me deixei interferir e me deixei contaminar. O estúdio emergia como espaço de purificações sonoras e de contaminações criativas.

Nos encontros da Liga convidei MC Diih Pura Calma e MC Tiiga⁵⁰ para virem gravar suas composições comigo. Depois de encontrá-los no meu estúdio e realizar uma

⁴⁸ Importante dizer que esses dois MCs representam as tentativas que deram certo. Nas reuniões da Liga do Funk, fiz contato com diversos MCs, homens e mulheres, com os quais por inúmeras razões não foi possível estabelecer essa troca. Um dos casos que não deram certo foi com a MC Dricka que hoje está bastante famosa, sendo considerada por alguns como a nova Tati Quebra Barraco. Cheguei a trocar mensagens pelo whatsapp com a Dricka tentando um encontro para o qual ela sinalizava interesse, mas sempre me deixava esperando. Após três tentativas frustradas comecei a desconfiar que estava me "zoando", o que era compreensível, afinal quem era esse homem branco mais velho que de repente surge querendo gravar? Eu não desisti, mas meses depois ela trocou de celular, parou de frequentar a Liga, parou de me responder no instagram (nem "zoando") e estava com milhões de *views* (mais de 50 milhões em 2020) no Youtube com seu funk "Empurra, Empurra", disponível no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=HarECn4BqzE>

Eu adoraria que a Dricka continuasse me "zoando" e ainda não desisti do nosso encontro, ainda que ele pareça cada vez mais distante conforme seu sucesso aumenta. A "zuação" de Dricka era um vínculo.

⁴⁹ Lembremos que o antropólogo Hermano Vianna (1988) foi quem apresentou ao DJ Marlboro uma bateria eletrônica nos anos 1980, interferindo de modo central no que viria a ser o início da produção fonográfica de funks cantados em português.

⁵⁰ Me chamou a atenção o fato de que os nomes artísticos desses MCs sejam grafados com dois "is" seguidos: Diih e Tiiga. Outro personagem que conheci foi o *Youtuber* Hiiits grafado com três "is". Quando questionados sobre os motivos dessas grafias todos respondiam que era pra "ser diferente". Em redes sociais como instagram, na verdade, não é possível criar um perfil se teu nome for igual ao de outro perfil. Essa necessidade de diferenciação nos nomes expande o repertório de grafias possíveis. A lógica da nomeação parece estar ligada a essa necessidade de diferenciação dentro das redes sociais que são o principal ambiente de divulgação e consumo dessas músicas na atualidade.

primeira sessão de gravação - onde soltava uma base rítmica de funk e os deixava cantar sem estabelecer direções específicas, deixando fluir da forma mais livre possível - conversamos que seria interessante trabalhar esse primeiro material sonoro com os DJs com os quais já estavam acostumados a trabalhar. O material sonoro captado se transformou nos funks "Processo Natural" de MC Diih Pura Calma, e "Calabouço da Ganância"⁵¹ de MC Tiiga. Fui então para estúdios na Zona Norte e Zona Leste, nas quebradas de MC Diih Pura Calma e MC Tiiga, onde conheci os produtores Kut Mendes e DJ FB. Mas antes de descrever o que observei participando das gravações com Kut Mendes e DJ FB, vale descrever minha participação observando Diih e Tiiga gravando em casa.

O s a n t r o p ó l o g o s s ã o c o m o u m a e s p o n j a
v ê m p r a s u g a r
e n ã o d e v o l v e m n a d a e m t r o c a

Como a BATIDA que abre este capítulo mostra, Diih possuía um caderno de músicas com diversas composições. O primeiro passo de nosso processo foi selecionar uma música. Ele me identificou com o universo do *blues* e achou que esse seria o gênero mais adequado para a situação (o que revela o quanto minha pessoa e os marcadores sociais que trago no corpo transmitiam um universo outro que não o do funk), mas no momento em que Diih cantou:

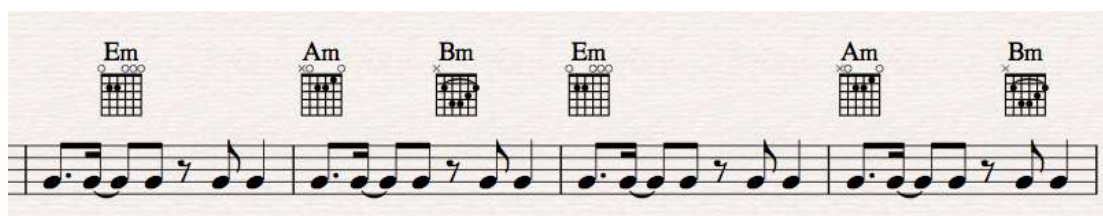
*"Se o nosso jeito maloqueiro te impressiona
Mexendo por dentro eu sei que te assanha
Fica tranquila que é um processo natural
Se joga no fervo pra ficar sensacional*

*É e delira pois na pista você é maravilha
Ela desce ela sobe ela agita jogou o cabelo e que delícia
E se esconde no faro te encontro de frente e as ideias levamos adiante
Um beijo aos 45 do segundo tempo e a partida segue adiante*

⁵¹ "Calabouço da Ganância" pode ser ouvida em: <https://www.youtube.com/watch?v=0KGiunvdyfs>

*É que eu tenho muita imaginação
Você pode tentar fugir de mim
Mas de mim escapa não, não, não."*
("Processo Natural, MC Diih Pura Calma)

Eu afirmei que essa era a música certa para começarmos nossa parceria gravando. Peguei meu violão ainda na cozinha de casa e comecei a acompanhar a melodia da música, harmonizando com uma sequência de acordes menores - **Em** (mi menor), **Am** (lá menor) e **Bm** (si menor) - fazendo um ritmo igual ao da clave da palma de mão que aprendi na Liga. Uma transcrição musical possível desse momento inicial de criação seria:



Transcrição 3: Base de violão para "Processo natural". Exemplo sonoro disponível em:
https://youtu.be/e3f4OBQO_4c

A junção da clave rítmica do funk com a harmonização de violão que fiz para o canto do MC permitiu uma conexão sonora inicial. Diih gostou do resultado que surgiu e abriu um sorriso enquanto cantava, logo nos primeiros versos e compassos em que nossas musicalidades se encontraram. Meses depois desse dia, me contando como tinha composto a música ele comentou que "casou certinho" comigo.

"A processo natural que você estava me perguntando eu fiz muito rápido. Eu estava até meio triste assim, sabe! Começou a sair várias letras, mas tudo em direções opostas ao que eu estava vivendo. E a Processo Natural foi uma delas. Daí, eu até mostrei pro Kut, ele curtiu mas ela ficou guardada. Daí, no dia que eu vim aqui e mostrei pra você, casou certinho (risos)."
(MC Diih Pura Calma, 19/11/2016)

Mas o que significa "casar certinho" aqui? O casamento em questão é musical, e diz respeito à possibilidade de criação a partir de um leque mínimo de elementos

compartilhados. O elemento central - e que me permitiu acompanhar Diih ao violão *sugando* um sorriso de seu rosto - é a clave rítmica que caracteriza o gênero funk brasileiro. A clave é uma chave de entendimento musicológico. Ela permeia este texto, desde o capítulo anterior, permeia meu campo desde minhas primeiras visitas à Liga do Funk. Ela está presente nas batidas de palma de mão, nos atabaques *sampleados* das primeiras gravações de funk carioca nos anos 90, nos timbres eletrônicos das batidas tocadas na MPC pelos DJs, nos *beats* produzidos em estúdio e que ecoam nos alto falantes dos carros pelas ruas da cidade. O funk além de ser caracterizado por essa clave, tem um andamento definido que oscila normalmente entre 130 e 132 bpm (batidas por minuto)⁵². Gravando com Diih cheguei intuitivamente num andamento aproximado de 124 bpm a partir do ritmo orgânico de seu canto. Interessante observar como o bpm do funk já está (in)corporado no MC - Diih cantou sem metrônomo num andamento muito próximo do 130 que é um padrão do gênero. *Seu organismo já absorveu o andamento certo.*

O passo seguinte foi criar uma batida que serviria de base, gravar o canto de Diih e começar a construir um arranjo agregando novos elementos e camadas. Ao final desse primeiro encontro, nós havíamos produzido uma base com voz, *beat* eletrônico, *beatbox* (batida de funk cantada com a boca simulando uma bateria), violão, teclados, guitarra, baixo *synth* e baixo elétrico. A gravação ficou com um total de dois minutos e vinte e nove segundos de duração. Nesse tempo, Diih cantava a letra duas vezes inteira e terminava repetindo a estrofe final que funcionava como um refrão. Combinamos de terminar a faixa com Kut Mendes, que era o produtor com quem Diih trabalhava naquela época. A letra nos remete a uma vertente romântica do funk, onde o MC narra um flerte, uma paquera e assume seu "jeito maloqueiro". O processo

⁵² Recentemente DJs e produtores, em especial no Rio de Janeiro, passaram a produzir funks em 150 e 170 bpm acelerando cada vez mais o andamento do gênero. Segundo alguns MCs, essa é uma diferença musical entre Rio de Janeiro e São Paulo, o andamento. Os produtores paulistanos estão incorporando o bpm de 150. De todo modo, em 2016 quando gravei com Diih, ainda não tinha conhecimento do funk de 150 bpm. Para saber mais sobre o funk 150 bpm recomendo a teste de Dennis Novaes (2020) citada anteriormente, e um documentário produzido pela Vice Brasil. Na descrição do documentário no Youtube nos deparamos com uma narrativa sobre a possível origem do 150 bpm: "há alguns anos, na comunidade de Nova Holanda, na Zona Norte do Rio, uma criança batucando em uma garrafa de Coca-Cola foi o gatilho para a criação de um ponto de inflexão que cruzou novamente a história da música e das comunidades cariocas: o 150 BPM, a putaria acelerada, o ritmo louco." O endereço eletrônico do documentário é: [file://localhost/www. https://youtu.be:1T7-6aWp7Hs](file://localhost/www.https://youtu.be:1T7-6aWp7Hs)

natural que Diuh descreve parece ser o processo que acontece com a garota com a qual está flertando quando se sente atraída pelo seu "jeito maloqueiro".

B A T I D A II

"Hoje recebi em casa o Tiago Oliveira, também conhecido como Mc Tiiga. Ele é da Zona Leste, de São Mateus, nascido em 1995, tem um irmão e mora com seus pais Té e Silvia. Conheci o Tiiga nas primeiras vezes em que fui à Liga do Funk. Gostei muito do funk que ele cantou nas reuniões. Gostei da letra, da voz, da afinação. Fui puxar papo e comentei que tinha um estúdio caseiro e que um dia ele poderia vir em gravar comigo. Depois de meses de conversa consegui trazê-lo. Tiiga chegou por volta do meio dia. Ele estava bem sério e havia um silêncio incômodo ao nosso redor nesses momentos iniciais. Ofereci um café com tapioca antes de começarmos a gravar.

No estúdio, mostrei uma base musical que já havia preparado antes, a partir do que tinha filmado na Liga com meu celular. Eu havia identificado a tonalidade da melodia, harmonizado e criado uma batida de funk, esperando que ele pudesse chegar e cantar em cima. As coisas saíram um pouco diferente do que havia imaginado. A afinação dele hoje estava mais grave, ele não conseguiu chegar na afinação que tinha feito ao vivo na Liga. Senti que ele estava ainda pouco a vontade comigo, talvez inibido e com vergonha de soltar a voz. O jeito que ele cantou na Liga tinha sido outro. A atitude e a intenção eram diferentes. Resolvi gravar seu canto somente com a batida rítmica, sem harmonia, para ele ficar mais livre. A letra da música fala sobre pobreza, sobre dinheiro, ganância, desigualdade. Um funk da vertente consciente. Fizemos alguns *takes* (tomadas gravadas) de voz, escolhemos um que ficou na tonalidade de mi bemol menor. Foi o tom em que Tiiga cantou melhor hoje. Ele cantou melhor quando tirei a parte melódico-harmônica e deixei só a batida.

Na hora do almoço, falamos um pouco mais de São Mateus. Ele disse que começou a cantar funk nas rodas de improvisação do bairro. Tem roda de funk duas vezes por semana, durante o futebol. Funk e futebol. Improvisado na música e na quadra. Tem uma quadra de futebol a poucos quarteirões de sua casa.

No almoço, brincamos de improvisar versos. Tiiga foi mostrando como ele faz. Me lembrei das batalhas do Metro São Bento descritas no trabalho de mestrado

de Ricardo Teperman, "Tem que ter suingue - batalhas de freestyle na estação Santa Cruz" que acabara de ler. Fiquei curioso de ir nessa roda de improviso em São Mateus. Tiiga disse que ainda bem novo se apresentou num palco montado na quadra de futebol perto de sua casa numa festa da comunidade e viu que "levava jeito pra coisa".

Interessante que tanto ele como Diih começaram na rua, com os amigos, bem novos. Pensei que a gênese criativa do funk parece estar na rua, junto com o rap, junto com o futebol, junto com as turmas jovens de amigos na convivência fora de casa. Está nas batalhas de rima que são brincadeiras de "zoação". Depois de me "zoar" um pouco nas rimas do almoço, Tiiga ficou menos silencioso comigo, começou a relaxar mais, algumas distâncias foram transpostas. Continuamos durante algumas horas agregando camadas harmônicas e melódicas à base rítmica e ao canto. Por volta das 19 horas paramos e Tiiga se despediu rumo à São Mateus. Ele parecia feliz com nosso dia de criação."

(Relato sobre primeiro dia de gravação com MC Tiiga, 12/08/2016).

As trajetórias dos meus encontros com Tiiga e Diih são bem parecidas. Conheci os dois na Liga do Funk e fiz o mesmo convite para que viessem gravar comigo. Entretanto, o funk de Tiiga já conhecia porque ouvira no palco da Liga sua performance. Como mencionei antes, filmei ele cantando na rua no final da reunião. Com o pequeno trecho de vídeo criei uma base musical no meu estúdio para ele chegar gravando com algo pronto, diferente do que ocorreu com Diih cujas músicas não conhecia de antemão. Mas os processos criativos são cheios de surpresas e pequenos imprevistos. Tiiga não conseguiu cantar no mesmo tom em que cantara na Liga. A opção de cantar somente com ritmo surgiu como decorrência natural dessa dificuldade, mas revelou-se, em encontros posteriores com outros MCs e DJs, uma prática comum no universo da produção musical de funk. É muito comum que os MCs gravem suas "capelas"⁵³ (canto solo) utilizando somente o acompanhamento de uma batida genérica, que em muitos casos baixam de graça pela internet.

⁵³ Novaes (2020) chama de "acapelas" esses cantos solos. Um outro detalhe interessante na nomenclatura musical encontrada por Novaes no Rio de Janeiro, e que é um pouco diferente aqui, é a ideia de "base". Em Novaes, "base" é outro termo para batida ou *beat*. Aqui, "base" é todo conjunto do arranjo criado pelo produtor sem a voz. A base pode ser formada por muitas camadas, mas normalmente é a soma de pontos, *samplers* e *beats*.

O DJ e MC Allê Mark, dono da "Pedalada Produções" na época e que futuramente foi trabalhar na gravadora Kondzilla, me contou que em muitos casos os MCs nem lidam diretamente com o produtor. Apenas enviam as capelas pela internet e recebem depois a música produzida⁵⁴. Isso só é possível pela conexão rítmica do gênero que se manifesta numa clave definida e em bpm's definidos. Essas trocas translocais via internet são cada vez mais comuns na produção musical do funk. Sempre que um MC envia sua capela, grava junto um "carimbo", que é uma homenagem que presta ao DJ, citando seu nome e valorizando seus *beats*. Uma cena que observei dentro de uma produtora maior, num momento posterior, foi de MCs passarem um tempo gravando apenas carimbos para diversos DJs.

Naquela altura, eu ainda não sabia dessa prática de gravar somente a voz sem acompanhamentos harmônicos ou melódicos (nem da prática de gravar "carimbos"). No processo que vivi com Tiiga a gravação da capela somente com ritmo aconteceu sem querer. No meu fazer musical a regra era que o cantor gravasse sempre com um acompanhamento harmônico que guiasse sua tonalidade. Depois de gravarmos a voz começamos a agregar camadas harmônicas e melódicas em cima do *beat*. Trilhei um caminho criativo parecido com o que fizera com Diih, gravando teclado, baixo synth e guitarra ao invés de violão. Gravei também uma segunda voz no refrão da música. Minha musicalidade vem dos instrumentos de corda. Meu pensamento musical está viciado na ideia de harmonização e na ideia de que a música se faz com seres humanos tocando instrumentos, ideia que os processos criativos do funk foram desconstruindo ao longo da etnografia. Em muitos estúdios de funk que visitei, não vi um instrumento de corda sequer. Em alguns casos, nenhuma MPC e nenhum teclado excetuando-se o teclado alfanumérico do computador. O instrumento de produção musical e estúdio mais presente do funk paulistano nos dias de hoje é o computador e softwares como *Acid* e *Abbleton Live*. Falarei sobre isso com mais profundidade adiante.

⁵⁴ A MC Dricka contou em entrevista para o youtuber Deiveson Alves que mandou sua "voz" para DJs em Belo Horizonte que criaram versões locais das músicas. Quando ela fala em mandar a voz está justamente se referindo ao canto capela num andamento definido que pode ser manipulado por DJs diferentes na criação de versões. A entrevista que conta com quase dois milhões de visualizações pode ser encontrada em: <https://www.youtube.com/watch?v=kxD4pPSpS3k>

Seu organismo já absorveu o andamento certo

Tiiga é mais tímido e calado do que Diih. Percebi que começou a se soltar depois de brincarmos de rima na hora do almoço. Ele contou que seu funk veio das brincadeiras e batalhas de rima com os amigos do bairro ainda muito novo. As batalhas de rima não são novidade do funk, elas acontecem no rap há bastante tempo. Ricardo Teperman (2011) fez uma excelente etnografia das batalhas de rima do metrô Santa Cruz, de onde saíram rappers como Emicida e Cabal. Ele analisou as dinâmicas criativas das batalhas, as recorrências poéticas de provocações, as regras e códigos. Mostrou como marcadores sociais de raça e gênero são munição nas performances que segundo o autor "nublam as fronteiras entre piada e insulto" (TEPERMAN, 2011). Tiiga é do Jardim 9 de julho, na Zona leste, e já participou da famosa Batalha do Vinho que acontece quinzenalmente numa praça próxima à sua casa⁵⁵, e que possui uma dinâmica bastante próxima do que Teperman descreve. Tanto no metro Santa Cruz, quanto na Praça do Vinho as batalhas acontecem com batidas de rap como acompanhamento, tocadas em caixas de som.

A brincadeira que Tiiga fez comigo no almoço e que fazia quando criança com seus amigos era em cima da batida de palma da mão da clave funk. Essa é uma diferença musical significativa em relação às batalhas de rap. Presenciei com Tiiga uma batalha na praça do Vinho em 2019, e pude ver que as batidas de rap são de diversos tipos diferentes e com vários andamentos (bpm). Tiiga passeia com facilidade entre os dois gêneros, rap e funk. Quando escuto ele improvisando⁵⁶ imagino uma linha de continuidade entre os dois gêneros, apesar de muitos rappers de gerações mais antigas criticarem o funk. Na verdade, o que Tiiga e Diih ensinaram foi que o rap é uma porta

⁵⁵ A Batalha do Vinho possui um canal de Youtube com vídeos dos finalistas de cada rodada. Tiiga foi finalista da rodada do dia 25 de Julho de 2018, e sua participação pode ser vista no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=SV6YS6REOhE>. Recentemente, Tiiga colocou em seu perfil de instagram que é organizador da "Batalha do Nove" um encontro novo que teve sua primeira edição em Janeiro de 2020.

⁵⁶ Produzi um diário de campo filmico durante a pesquisa com uma série de fragmentos captados e editados com o celular. Em um dos filmes, realizei uma entrevista com Tiiga em sua casa no Jardim 9 de Julho, dia 29/07/2017. Ele contou sobre seu "dom" de rimar e fez um improviso no meio da entrevista, disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=AVunGUbJiiA>

de entrada para o funk, na medida em que ouviam bastante rap quando eram mais novos. Os dois me afirmaram que escutavam rap e os dois possuem composições de rap. Tiiga atualmente está mais no rap do que no funk, produzindo e divulgando sua banda "Quente Como o Sol"⁵⁷. O rap e a prática de improviso (brincando e zoando) fizeram parte do aprendizado e da (in)corporação da musicalidade funk para Tiiga e Diih. As aptidões musicais desenvolveram-se a partir desses elementos combinados. Diih toca também um pouco de violão, mas Tiiga não toca nenhum instrumento além de suas batidas de mãos e sua voz. Os encontros da Liga, e agora os encontros com Diih e Tiiga, me mostravam que *um dos cernes criativos da musicalidade funk é o canto e a batida de palma de mão com clave rítmica definida dentro de andamento definido*.



Foto 5: MC Tiiga, sem boné olhando para a câmera, fazendo roda de funk batendo na palma da mão com seus amigos do Jardim 9 de Julho, na quadra de futebol onde começou a rimar.

Tiiga gostou do resultado sonoro que alcançamos e combinamos de terminar a música junto com o DJ FB, seu produtor oficial na ocasião. O próximo passo era encontrar Kut Mendes com Diih, e DJ FB com Tiiga. O primeiro na Vila Nova Cachoeirinha, Zona Norte, e o segundo na Vila Formosa, Zona Leste. Para tratar com mais propriedade dessas experiências proponho uma breve discussão sobre a ideia de

⁵⁷ Para conhecer e acompanhar o trabalho do grupo uma boa opção é o perfil no instagram onde postam com mais frequência: <https://www.instagram.com/quente.como.sol/>

musicalidade e sobre a ideia de fazer musical, conectada com as primeiras participações observantes que esse *campo reverso* trouxe. A musicalidade e o fazer musical servirão de munição conceitual para a análise das práticas criativas de MCs e DJs (e um antropólogo músico) em estúdio.

2.3 SOBRE A PERSPECTIVA DA MULTIMUSICALIDADE

BATIDA III

"Sempre fui aquele cara que gosta de mexer, fuçar e tal. Na parte de produção, não sei muito teoria a fundo e tudo mais, mas eu sou um cara que sempre tive um *feeling musical*. Eu tenho a facilidade para aprender. Aí, foi quando a gente resolveu montar um estúdio. O estúdio era lá no outro quarto, pequenininho, uma mesinha (de som), nem era essa *KRK*, era só a *Pioneer*⁵⁸ pequenininha, a gente começava a montar uns *beats* de Hip Hop e tudo mais. E foi quando pintou a ideia de levar a sério essa ideia de produção no funk. Queria mostrar a música que deu o pontapé inicial aqui no projeto da "Pedalada Produções - estúdio Allê Mark", e foi uma música que a galera gostou. Quando eu soltei essa música foi tipo uma janela no mundo do funk para eu adquirir mais clientes. Esse aqui foi o *start*, cara! Vou mostrar pra você. Eu usei um pouco do *feeling musical*. Foram duas pessoas que gravaram, MC Paola e MC Mike (nessa hora Allê aperta o play na música "Julieta Cretina"⁵⁹ que começa com o *pontinho* de pizzicato digital de violinos e piano digital, numa melodia em tonalidade menor sobre um ciclo harmônico de dois acordes menores)
(DJ Allê Mark, 16/08/2017)

"Mais importante para mim do que a possibilidade de comparar estilos diferentes de música é a investigação sobre o que a música realmente é enquanto expressão do comportamento humano, e em que medida os processos que a geram são musicais e específicos da espécie humana. Quando os Venda dizem que todos os seres humanos normais nascem com o potencial para apreciarem e performarem música, eles podem estar fazendo uma afirmação válida para toda espécie, embora existam algumas sociedades onde a habilidade musical é considerada

⁵⁸ *KRK* e *Pioneer* são marcas de caixas de som de monitoração para estúdio.

⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=TYIxSamomH0>

privilégio de alguns poucos escolhidos. De todo modo, nós não estaremos aptos a investigar essas questões até que as análises da música incluam as estruturas profundas assim como as superficiais, e até que prestemos tanta atenção ao homem que faz a música quanto a música que o homem faz."

(BLACKING, 1971: 108, tradução minha)

Conheci o produtor musical MC e DJ Allê Mark, na Liga do Funk em 2016. Nos encontramos novamente, por coincidência, no estúdio do DJ FB, no dia em que fui trabalhar no funk "Calabouço da Ganância" de MC Tiiga. Meses depois, ele abriu as portas de seu estúdio para que acompanhasse seus processos de criação de perto. O uso da expressão "*feeling musical*" no seu jeito de me descrever como produzia era recorrente. Nos dois parágrafos acima, as ideias de Allê Mark e do antropólogo da música John Blacking, distantes no tempo e no espaço uma da outra, revelam dois lados da musicalidade humana. Quando Allê fala em seu "*feeling musical*" está se referindo a sua musicalidade individual, ao seu modo particular de sentir uma composição, à capacidade que tem de produzir funk (mesmo sem estudar "teoria a fundo"), ao modo como utiliza os instrumentos digitais de seu estúdio para criar. *Feeling* em português pode ser traduzido como sentimento, e cada um sente uma música de modo único. Quando Blacking traz sua experiência entre os Venda, para os quais todos seres humanos normais possuem um potencial inato para apreciarem e performarem música, está trazendo o lado coletivo da musicalidade enquanto capacidade humana compartilhada por todos. Blacking em sua "análise cultural" das estruturas musicais investiga os processos cognitivos mais gerais que envolvem o fazer musical. Ele pensa a música antropológicamente como um comportamento humano que pode ser desenvolvido por qualquer indivíduo; fazer música faz parte de uma "biogramática humana" (BLACKING, 2007: 213). Segundo o próprio autor, foram os dias entre os Venda que fizeram com que parasse de considerar o fazer musical uma competência exclusiva e rara de poucos indivíduos talentosos. Essa noção de musicalidade como algo raro, como uma capacidade ou habilidade de poucos seres humanos, e algo restrito ao mundo dos grandes gênios seria mais uma característica ocidental⁶⁰. A etnografia dos fazeres musicais do funk teve efeito

⁶⁰ Se levarmos em consideração a visão de Thomas Turino (2008) sobre o estudo da música dividido em campos de práticas performáticas (Participativa, Apresentacional, *High Fidelity*, e Arte de Áudio em Estúdio), ousaria dizer que essa noção de musicalidade como algo que poucos indivíduos possuem também está ligada a expansão da indústria fonográfica e do show business, que levam a uma confusão

parecido alargando minha noção de musicalidade. Vale notar que ambas são tradições musicais de ancestralidade africana, ainda que distantes no tempo e no espaço.

A expressão musicalidade é amplamente usada no mundo da música e dos diversos campos de estudos que abordam um universo musical - musicologia, educação musical, sociologia da música, antropologia da música, neurociência, psicologia cognitiva, etc. Cada campo tem seu objeto delimitado, tem suas preocupações específicas, mas de modo geral a musicalidade estaria ligada a uma *aptidão humana para a música*. Na antropologia, John Blacking foi um dos autores que trabalhou com a musicalidade e com a noção de "*music making*", normalmente traduzida como fazer musical. Uma das questões centrais na obra de Blacking é o entendimento da música como som organizado humanamente (investigar a música que o homem faz), e da sociedade como humanidade organizada sonoramente (investigar o homem que a música faz). Dentro dessa chave reflexiva, a musicalidade é algo inerente ao humano; a aptidão para a música faria parte da estrutura cognitiva humana. Devemos ler essa ideia de aptidão de modo alargado como *estar apto a fazer música, mas também estar apto a ouvir música e usufruir da música*. Nesse sentido, é algo compartilhado por todos nós, mesmo que varie, em termos individuais e coletivamente. Essa é a visão expressa pelo educador musical Edwin E. Gordon (1997) em "Learning Sequences in Music - A Contemporary Music Learning Theory" - de que a musicalidade é algo que todos podem desenvolver e estaria ligada ao que ele chama de *musical aptitude*. Segundo o autor, essa *musical aptitude*, além de variar de pessoa para pessoa, é influenciada pelo ambiente. Uma criança exposta desde cedo à práticas musicais desenvolveria mais essa capacidade que todos temos em algum grau. O costume de ouvir música também é considerado uma prática musical relevante e que estimula a "inteligência musical" (JAFFURS, 2004). A ideia de musicalidade está ligada também a um tipo de inteligência específico.

"Inteligência musical é o "nível da habilidade que cada um têm de experimentar música como algo significativo, informado por discernimento sensitivo e

de que a música é o material gravado ou o show, quando na verdade é muito mais do que isso. A musicalidade enquanto elemento coletivo, está muito mais ligada ao campo das performances participativas.

entendimentos amplos, em cada papel de engajamento musical particular no qual esteja envolvido." (REIMER, 2003 *apud* JAFFURS, 2004: 4, tradução minha).

Capacidade, habilidade, inteligência, talento, dom, aptidão são alguns dos termos que aparecem em artigos sobre musicalidade (HOOD, 1960), (GORDON, 1997), (BLACKING, 1971 e 2007), (JAFFURS, 2004) (TOPOROVA, GADZIHIEVA e MALUKHOVA, 2016). Na área da educação musical, alguns autores mencionam o quanto, no mundo ocidental, o ensino e as atividades para a promoção e o desenvolvimento da musicalidade passaram por um intenso processo de formalização e especialização. O músico foi se tornando um especialista na arte de ler partituras e executar com virtuosismo algum instrumento (de preferência de orquestra) buscando dominar o repertório erudito. Outra característica forte dessa musicalidade é a racionalização do estudo em conservatórios onde predominam relações baseadas na autoridade de um professor, maestro ou regente. É uma musicalidade onde existe uma relação de poder, uma assimetria de posições onde deve-se respeitar determinada autoridade⁶¹.

Ao longo de todo século XX, com o contínuo desenvolvimento da indústria fonográfica, a música popular foi ganhando um papel de destaque desde os primórdios do jazz (e do samba, no caso do Brasil, por exemplo) até o surgimento do rock e da música eletrônica. Essa musicalidade popular que foi dominando a agenda dos estúdios de gravação não estava centrada no aprendizado formal como a musicalidade erudita de conservatório. É uma musicalidade muito mais ligada à capacidade de se tocar de ouvido, à capacidade de improvisar, de aprender música por imitação ouvindo os discos de seus artistas favoritos. A musicalidade funk estaria mais próxima desse tipo de aprendizado que podemos chamar de aural, ou seja, essa habilidade de fazer música a partir do que se escuta. No funk, assim como na música popular em geral, é pouco comum relações de desenvolvimento musical calcadas numa assimetria, na ideia de que um manda e o outro executa. Quando realizei

⁶¹ A educadora musical norte-americana Sheri Jaffurs (2004) ainda menciona o fato de que nessa musicalidade de conservatório depois que o aluno se forma ele sai com a sensação de que não tem mais nada para aprender e desenvolver. *"Some musicians trained in the formal education setting may feel that once they have graduated from the conservatory or college, they have gathered all the knowledge they need."* (JAFFURS, 2004: 13).

pesquisa de campo com compositores de música popular paulistanos no contexto do mestrado (DEL PICCHIA, 2013), observei processos criativos onde existia uma igualdade de posições. Todos tinham sua voz e até se esperava que todos contribuíssem com ideias originais. A autenticidade e a originalidade eram mais valorizados do que a capacidade de ler uma partitura ou do que o virtuosismo instrumental. Essas discussões são importantes quando pensamos em termos de musicalidade(s).

Se musicalidade é uma aptidão para experienciar processos musicais (que engloba tanto o ato de tocar quanto o de escutar), sabemos hoje que isso pode acontecer de diversas formas. Isso ainda não era tão óbvio quando Mantle Hood trouxe a discussão para a antropologia da música em 1960, propondo o termo *bimusicalidade*. Hood assumia na época a existência de outras musicalidades diferentes da ocidental e afirmava que o etnomusicólogo deveria aprender a lógica musical dos grupos com os quais trabalhava; a *bimusicalidade* era um *desafio* novo para uma prática científica acostumada à observação passiva da música de outras culturas. Segundo Hood, o "desafio inicial, claramente, é o desenvolvimento de uma habilidade para escutar/ouvir." (HOOD, 1960: 56). E segue, em tom crítico, afirmando que o "preconceito condicionado mais difícil de ser superado entre os músicos ocidentais é a ideia de uma afinação perfeita." (ibidem). Vale lembrar, que o autor escrevia num período em que a música popular, mesmo a ocidental, ainda não havia entrado nos salões de cristal do mundo dos conservatórios e instituições de ensino musicais⁶². O ambiente acadêmico só abria espaço para a musicalidade ocidental erudita, calcada no ensino formalizado a partir de documentos escritos, fossem eles partituras ou manuais de teoria musical. Uma musicalidade presa a um temperamento de afinação dos instrumentos onde a distância entre uma oitava e outra era dividida em doze semitons, sem espaço para outros temperamentos. Considero o trabalho de Hood importante em dois sentidos: em primeiro lugar, num sentido metodológico enfatizando uma

⁶² Para se ter uma ideia de como a música popular demorou para entrar na universidade basta citar o caso do departamento de música da USP, uma das maiores universidades do Brasil, e que só oferecia cursos na área erudita até início deste século. Analisando os cursos oferecidos pelo Departamento de Música da ECA - USP em 2020, encontramos apenas uma disciplina dentre dezenas intitulada "Música Brasileira", que poderia indicar um estudo voltado para tradições populares. O músico paulistano que desejasse estudar as tradições populares numa universidade no final do século XX, só encontrava opções privadas de ensino como a Faculdade Santa Marcelina e a FAAM, um dos braços da FMU. Se pensarmos no Estado de São Paulo, somente a UNICAMP em Campinas oferecia curso superior de música popular no final do século passado. A UNESP também permanecia restrita ao universo erudito.

observação participante engajada no aprendizado de uma nova musicalidade; em segundo lugar, num sentido crítico por questionar os preconceitos etnocêntricos da musicologia ocidental instigando os ouvidos presos de seus colegas a se libertarem. Entretanto, Hood ainda trabalhava dentro de uma noção holística de cultura que se confundia com a noção de sociedade. Em seus escritos, como na maior parte da antropologia que se praticava na época, o mundo ocidental emergia como uma totalidade homogênea frente a outras culturas/sociedades também homogêneas. Sabemos que as realidades sociais do mundo contemporâneo e a percepção antropológica das mesmas se apresentam hoje de um modo que contempla mais o heterogêneo, o fragmentário, o múltiplo enquanto substantivo (DELEUZE e GUATARRI, 2012).

"Agora, se Hood propunha o desenvolvimento da bimusicalidade por aquele músico ocidental interessado nas músicas não-ocidentais, como poderia se pensar a bimusicalidade desde o Terceiro Mundo, onde os pesquisadores somos parte das culturas que estudamos? É possível pensar na bimusicalidade para aprender as músicas de nossa própria sociedade? Uma bimusicalidade de nós mesmos? Será possível a bimusicalidade no desenvolvimento de uma etnomusicologia nas cidades de Salvador e La Paz, por exemplo?"

Dada a enorme diversidade musical do mundo inteiro, pensemos não apenas numa bimusicalidade e sim nas condições de possibilidade de uma *multimusicalidade*, sob o princípio fundamental de interpretar e talvez compreender os sentidos e significados profundos dos materiais sonoros. Uma opção prática que implica talvez, muito suor e motricidade." (LÓPEZ, 2006).

Concordo com o etnomusicólogo boliviano Bernardo E. Roza López de que uma perspectiva mais interessante, quando fazemos parte da sociedade (no nosso caso heterogênea, fragmentária e urbana) na qual realizamos pesquisa, deveria se basear no princípio de *multimusicalidades*. A riqueza e a variedade por um lado, a interconexão e interdependência, por outro, da música no mundo de hoje abre caminho para pensarmos em termos de *multimusicalidades*. Estamos diante de inúmeras formas de se desenvolver a aptidão humana para a música e nenhuma deveria ser considerada, a priori, melhor ou pior, mais complexa ou mais simples. Uma perspectiva antropológica musical contemporânea deveria propor ao pesquisador o desafio de

escutar/ouvir/criar/tocar/interpretar os diversos tipos de musicalidade com os quais entra em contato. Essa chave da multiplicidade é mais interessante para se pensar na vida musical de uma metrópole como São Paulo. E as práticas criativas do funk que me proponho a discutir refletem uma musicalidade específica nesse ambiente urbano múltiplo e diverso.

Na verdade, não me propus somente à tarefa de discutir a musicalidade funk, mas sim à tarefa de praticar essa musicalidade, imergir dentro dela criando com os jovens MCs com os quais teci relações mais duradouras. A experiência que tive com Diih e Tiiga pode ser considerada bi-musical na medida em que novos valores, práticas, códigos, processos de composição e concepções sobre música estão em jogo. Uma participação observante criativa que expandiu meu campo auditivo. Mas creio ser interessante pensa-la também como uma experiência multi-musical no seguinte sentido: minha musicalidade também informou algo novo à Diih e à Tiiga, meu fazer musical afetou e transformou o funk deles. Essa chave inversa do bi-musical ou do multi-musical não foi considerada nem por Hood, nem por López. Nenhum deles aborda o que acontece do outro lado (do lado dos "pesquisados") da relação em termos de aprendizado e transformação. O encontro sempre afeta ambos os lados. A ideia do prefixo "multi" ainda faz mais sentido se pensarmos que da junção de duas musicalidades, sempre nasce uma terceira. Se o pesquisador e o interlocutor (aqui já não sei mais quem é o pesquisador e quem é o interlocutor, pois Diih e Tiiga são também pesquisadores) estão abertos para essa via de mão dupla, toda experiência bi-musical já contém o germe para uma terceira musicalidade fruto do encontro. Ao mesmo tempo que as fronteiras entre uma e outra se misturam e se borram, os lugares de origem de cada um envolvido no processo se tornam mais claros. Por exemplo, tive a dimensão de quanto meu pensamento musical estava viciado na ideia de um instrumento harmônico quando me deparei com Diih e Tiiga criando somente com voz e *beat*. Desconstruí minhas práticas criativas em estúdio, ao mesmo tempo em que ampliava minha musicalidade e me tornava mais consciente de onde ela vinha. Acredito que ambos MCs também experimentaram processos semelhantes deixando que seus funks se *contaminassem* pela batida do meu violão de nylon⁶³ e pelo meu *vício harmônico*.

⁶³ Desde que começou o isolamento social por conta da COVID, Março de 2020, Diih têm publicado vídeos em seu instagram tocando violão de nylon e cantando. Lanço essa informação não como prova, mas como mera especulação de que os processos se contaminaram. Vale ressaltar que em nossos

Essa experiência multimusical aliada ao material etnográfico que apresentei no primeiro capítulo trazem à tona algumas características importantes da musicalidade funk:

- É uma musicalidade urbana que se forma nas bordas limítrofes da cidade, nas favelas e quebradas, sendo identificada com o pertencimento ao universo da favela.

- Os processos criativos estão ligados a práticas lúdicas juvenis periféricas como as rodas e batalhas de rima e de "zooção", que acontecem espontaneamente entre os grupos de amigos, ou de modo mais organizado e competitivo no caso das batalhas maiores.

- O canto é elemento central, estruturado num encaixe de letra e melodia que apresenta ligações íntimas com a poesia falada do rap. É uma música eminentemente vocal e poética, sendo raras as composições meramente instrumentais.

- Existe uma clave rítmica unificada e de andamento definido que conecta os atos criativos iniciais dos MCs aos processos de DJs dentro de estúdios. Não encontramos composições sem bpm, com a presença de fermatas e *ad libitum*. *O pulso rítmico é um universal.*

- O aprendizado é predominantemente aural, ou seja, baseado na escuta, na imitação e na improvisação. Não é um aprendizado escrito, ainda que a Liga do Funk represente uma tentativa de formalizar conhecimentos sobre como se tornar MC. Mesmo formalizando alguns elementos do funk, em nenhum momento a Liga mostra como compor um funk; esse aprendizado vem das ruas das quebradas.

- O corpo e a dança se apresentam como elementos importantes. É uma musicalidade corporal que se expressa na centralidade das coreografias de dança durante as performances.

primeiros encontros em 2016, Diuh nunca tocou violão. Para conferir Diuh ao violão basta acessar: <https://www.instagram.com/p/CBIVOdZFilj/>

- A musicalidade de MCs e DJs pode ser considerada composicional na medida em que a criação de músicas e fonogramas inéditos e autorais é uma meta constante.

- As relações de aprendizagem e criação normalmente se estabelecem entre iguais, ou seja, não existe a priori assimetrias de poder e de autoridade dos MCs entre si, nem dos MCs com os DJs.

A ideia de trazer uma discussão sobre musicalidade veio inicialmente da consciência de que estava praticando algum tipo de experiência bi-musical ao gravar com Diih e Tiiga. A ideia de bimusicalidade de Hood fez parte de minha formação etnomusicológica e sempre me instigou. Considerei necessário passar, ainda que brevemente, sobre algumas ideias acerca da musicalidade para finalmente chegar à bimusicalidade de Hood e tentar ampliá-la lançando mão de uma perspectiva multimusical. Pensar a(s) musicalidade(s) no mundo do funk leva a uma análise das habilidades composicionais e produtivas que emergem da etnografia de processos criativos de MCs e Djs. E tratar disso tendo essa multiplicidade em mente permite que identifiquemos os contrapontos com outros tipos de musicalidade. Uma característica que merece ser ressaltada é o caráter composicional do fazer musical dos MCs. Estamos diante de uma comunidade musical (SHELEMAY, 2011) que valoriza bastante a criação autoral. Se tomarmos o exemplo de Tiiga, o ato composicional inaugural é quando suas brincadeiras em batalhas de rima se cristalizam numa letra e melodia fixas. Uma vez cristalizadas, essa dança entre letra e melodia vai ser gravada num estúdio, produzida por um DJ, para se transformar num fonograma que será lançado na internet em diversas plataformas e redes sociais, e circulará pela comunidade funkeira em grupos de whatsapp até chegar nos sistemas de som dos bailes e fluxos.

John Blacking definiu o fazer musical como um tipo especial de ação social que tem um impacto ou "importantes consequências" (BLACKING, 2007: 200) sobre outros tipos de ação social. E acrescentava que "a essência do fazer e da compreensão musical são os atos humanos de **produzir sentido com os símbolos musicais** através da composição, da performance e da audição." (idem: 205). Ele dividia o fazer musical como tendo estruturas superficiais e profundas. As primeiras eram acessíveis através do estudo dos objetos sonoros gerados por determinado grupo. As últimas

seriam de difícil acesso e a única chance de serem compreendidas por um estrangeiro seria através de um imersão prolongada. E a criação pertenceria à esfera mais profunda do fazer musical.

"Mas existem outros aspectos da tradição musical Venda que estão em constante transformação e que só podem ser aprendidos pela total participação na sociedade Venda e pela assimilação inconsciente dos processos cognitivos e sociais nos quais a cultura é fundada. Estas são as estruturas profundas da música Venda, que determinam o que vêm a seguir numa melodia e como uma nova ideia pode ser expressa musicalmente, quantas vezes e porque determinado padrão se repetirá numa dada ocasião. Elas são estruturas num sentido dinâmico, pois incluem potencial para desenvolvimento e crescimento, então podem ser melhor descritas como processos. Elas utilizam convenções culturais para realçar a experiência humana e transformam a experiência humana em modificações da convenção cultural. *Elas são a fonte de criatividade na música Venda.*" (BLACKING, 1971: 95, tradução minha).

Logo na primeira frase desse parágrafo, o autor toca num ponto central de uma discussão antropológica que transcende o universo musical - me refiro à noção de tradição em contraponto com a noção de transformação. Algumas linhas abaixo, no mesmo parágrafo a ideia de estrutura em contraponto à ideia de processo ou de criatividade. Blacking já trazia nessas reflexões uma visão da estrutura social e da tradição cultural como processos vivos, dinâmicos, em constante transformação pela ação criativa das pessoas. Essa linha de raciocínio acerca dos fenômenos sociais seria trabalhada, brilhantemente, por Roy Wagner em "Invenção da Cultura" (2010), onde a convenção e a invenção se mostram atos culturais dialéticos sempre dinâmicos. Interessante, que os dois textos são bastante próximos temporalmente, Blacking escrevia essas ideias em 1971 e Wagner escrevia em 1975. Além disso, Blacking depositava na análise cultural da música o potencial de antecipação de mudanças socioculturais mais gerais. Porém, somente acessando o que nomeia como estruturas mais profundas seria possível compreender as fontes de criatividade, não só musicais, mas humanas. A criatividade aparece como a ignição que faz o motor da estrutura rodar transformando as convenções culturais estabelecidas. O ato criativo é onde a inovação se gesta. Para Wagner, a convenção e a invenção são duas faces da moeda onde habita o motor criativo de todas as culturas. Uma relação dialética que nunca atinge

uma síntese, por mais que a mitologia do racionalismo ocidental pregue a possibilidade dessa síntese.

“E a dialética cultural... torna-se um universo de distinções integrativas e integrações distintivas, reunindo pessoas ao decompor sua ação contínua em ‘o inato’ e ‘o artificial’ e distinguindo pessoas, atos e eventos individuais ao combinar contextos inatos e artificiais de maneiras originais altamente específicas.” (WAGNER, 2010: 97)

A experiência de produzir com jovens MCs me permitiu acessar algumas "convenções" do funk e algumas de suas estruturas superficiais como a clave rítmica e o bpm definido. Mas acessar as estruturas mais profundas, ser capaz de "inventar" funks novos e originais, entender para onde caminha a linguagem musical do gênero, suas nuances estéticas, seus sotaques poéticos, só seria possível inserido de modo mais pleno na "dialética cultural" periférica de onde o funk se origina. Beber da fonte. Assimilar inconscientemente alguns processos cognitivos nos quais essa 'cultura funk' é fundada. Seria talvez muita pretensão considerar possível em última instância, compor um funk com alguns dos meus interlocutores MCs para avançar um nível nesse experimento multimusical? Sim, seria muita pretensão. Não aprendi a rimar desde garoto; nas minhas rodas de amigos ninguém rimava. Impossível assimilar os "processos cognitivos e sociais" nos quais o funk é fundado. Creio estar no fundo buscando ferramentas para compreender o ato criativo dos MCs. A noção de invenção de Wagner, e as estruturas profundas de Blacking são formas conceituais de tatear a criatividade humana. Wagner não trata especificamente de música, mas sua noção de invenção utiliza metáforas artísticas e paralelos com a criação artística. A invenção wagneriana é processual, transformacional. É da ordem do devir (DELEUZE e GUATARRI, 2012). Esse paralelo entre Wagner e Blacking pode parecer inusitado, mas vale notar que uma das poucas resenhas sobre "A Invenção da Cultura" na época em que foi lançado, foi publicada por Blacking (1976)⁶⁴. A criatividade musical é algo que habita as fronteiras dessa relação entre estruturas profundas e superficiais, e entre convenção e invenção. No caso do funk, MCs e DJs trabalham com elementos convencionais, ou seja, como o andamento definido e a clave rítmica padrão. Sobre

⁶⁴ Marcio Goldman (2011) chamou a atenção para o fato de Wagner ter sido, durante os anos que se seguiram à publicação de "A Invenção da Cultura", pouco valorizado no ambiente acadêmico. Prova disso é que o livro só ganhou duas resenhas na época, sendo uma de John Blacking.

esse substrato prévio eles inventam (criam); MCs inventam (criam) melodias e poesias; DJs (criam) inventam batidas e arranjos em estúdio.

2.4 TEM QUE TER GRAVE - RELAÇÕES CRIATIVAS ENTRE DJS, MCS E UM ANTROPÓLOGO

BATIDA IV

"Kut: Então, o Diih me via ali no *I Club*, mas eu não via ele, não lembrava de ter visto ele nas festas. Eu fui conhecer ele mesmo quando o Lucas Makhol tinha falado com um colega de um estúdio que queria fazer um funk. O cara fazia só rock e me indicou pra fazer o funk. Eu nunca tinha feito funk, meu negócio era rap. Ai o Lucas chegou em casa e queria fazer funk. Eu falei '*odeio funk, não faço funk, acho a musicalidade péssima, se você quiser fazer rap eu faço, mas funk não*' (risos). Ai o cara insistiu perguntou quanto eu cobrava e disse '*eu pago, quero fazer com você*'. Eu disse '*vamô fazer essa parada*.' Daí comecei a fazer as músicas do Makhol, e nessa, um dia ele levou o Diih. O Diih ficava lá sentado sem entender nada, tipo que esses malucos tão fazendo. E quando fui ver já tava fazendo o trampo dele, pior que saiu mais trampo do Diih do que do Makhol bicho (risos).

Eu: Você usa o *Ableton Live* né, como você aprendeu a mexer?

Kut: Na raça. As vezes tinha dúvida e via um *tutorialzinho* na internet. Daí fazia um negócio errado, aí dava um *control Z* que é o botãozinho da cagada (risos). Mas aprendi tudo na raça, não fiz curso, nada.

Eu: E qual seu *set up*?

Kut: Eu só uso o PC e a plaquinha de áudio, a *M- Audio fast track*, tenho dois mics - um samsom e um behringer - e um parzinho de monitores."

(Conversa com Kut Mendes, Outubro de 2016)

Kut Mendes é um homem negro e bem humorado na faixa dos trinta anos. Quando o conheci já me cumprimentou fazendo piadas como se fôssemos velhos amigos. O

estúdio de Kut Mendes na época estava localizado no bairro de Vila Nova Cachoeirinha, na Zona Norte de São Paulo. Ficava na própria casa do produtor no piso de cima, dentro do espaço onde ficava sua lavanderia. O estúdio se resumia, como ele contou nesse trecho de conversa, a um *lap top*, uma placa de som, dois microfones para captação da voz e caixas de som ("parzinho de monitores") para ouvirmos o material gravado. É bastante simples, como todo *home studio*. Não há paredes dividindo o espaço entre produtor e artista para isolar o som.

Importante essa rápida descrição do estúdio que é um dos principais espaços de produção musical contemporâneo⁶⁵. Os estúdios são independentes entre si, mas quem é profissional da música acaba circulando por vários estúdios da cidade. As novas tecnologias de produção e o barateamento dos equipamentos fez com que se proliferassem pequenos e médios estúdios, além de estúdios caseiros como é o caso de Kut. Existem muitos *circuitos* (MAGNANI, 1996, 2012 e 2015) de estúdios de gravação em São Paulo (DEL PICCHIA, 2013 e 2015) que se diferenciam um do outro pelo preço, pelo estilo de música que produzem, pelo tamanho, pelos equipamentos, etc. Não é nosso objetivo delinear esses *circuitos*, mas vale mencionar que podemos pensar a disposição e proliferação dos estúdios dessa forma. Eu percorri um trecho do *circuito* de estúdios de funk ao oferecer minhas habilidades como músico e produtor musical, e pude observar e trocar processos criativos com os MCs e produtores que no caso do funk normalmente se confundem com a figura do DJ. Os DJs são os produtores musicais do mundo do funk, são os responsáveis por unir os aspectos técnicos da produção de beats à arte de rimar e cantar dos MCs.

Nesse encontro com Kut Mendes e MC Diih Pura Calma, iniciamos juntos uma audição do material sonoro que havia gravado no meu estúdio. Kut gostou bastante da produção e a única alteração que propôs foi na mixagem. Tanto ele quanto Diih, *sentiram falta de graves*, especialmente nos *kicks* da batida. Kut fez essa alteração das frequências graves e me copiou os áudios alterados para que eu terminasse a mixagem. Como fizemos isso muito rápido, me pediram para gravar violão em uma nova música de Diih que Kut iria produzir. Nossos processos se contaminaram, se

⁶⁵ Para uma descrição detalhada dos estúdios de gravação musical e uma discussão aprofundada sobre os processos contemporâneos de produção musical conferir o artigo "Discos em construção - Etnografia dentro de estúdios" (DEL PICCHIA, 2015).

contagiaram. Os graves do funk, os acordes que eu propunha, o peso das batidas eletrônicas e a harmonia orgânica do meu violão. A nova música se chamava "Vai Ter que Aguentar". Diih começou a cantar, criei um caminho harmônico possível enquanto Kut criava o *beat* no computador. *"Nós é favelado, então abre espaço que vai passar nossa banca. Nós é passa fome, tamu cheio de fome pra dominar o mundo. Aumenta o volume que os grave bate é pra causar tumulto. Ah, ah, ah, ah, ah, vai ter que aguentar!"* cantava Diih⁶⁶. Enquanto isso, eu tocava uma sequência de **Bbm** (si bemol menor) e **Ebm** (mi bemol menor) em cima da batida que Kut criara bem próxima da batida da Transcrição 2 (sim, a clave funk se repete e segue conectando nosso tocar) que apresentei no início deste capítulo. Kut soltou um *loop* (trecho cíclico que se repete) de bumbo e caixa, mas tocava no teclado do computador uma espécie de chimbal digital (instrumento de prato metálico com som agudo presente nas baterias reais) para nos acompanhar. O instrumento de Kut era o computador em todos os sentidos, tanto na captação, na programação, quanto num tocar orgânico disparando um som digital percutindo com sua mão direita no mouse. Gravamos voz, violão e batida nessa nova música. Diih ainda não havia decorado a letra e tinha que ler em seu caderno de composições enquanto gravava.

⁶⁶ Eu tocava com Diih cantando uma letra que falava de um "nós" que vinha da favela. De algum modo, fazer música com ele me conectava com esse coletivo "favelado" de um jeito diferente de quando ouvi MC Poneis na Liga do Funk pedindo que quem fosse da favela levantasse o braço. Na Liga do Funk me senti completamente de fora. Com Diih no estúdio me senti no meio de um caminho de aproximação.



Foto 6: Kut Mendes e MC Diih Pura Calma dentro do estúdio, Zona Norte de São Paulo. (Outubro de 2016).

Kut Mendes se considera mais do rap do que do funk (que em sua opinião teria uma "musicalidade péssima"). Ele começou a produzir funk pela demanda que surgiu de Lucas Makhol que é amigo de Diih. A proximidade física é um fator importante no encontro dos três; todos moravam na Zona Norte, na Vila Nova Cachoeirinha, próximos ao Centro Cultural da Juventude. Diih havia mostrado "Processo Natural" para Makhol e o convidou para nos visitar na gravação. Quando Makhol chegou, acabei gravando violão em uma música sua também. O estúdio emergia aqui como esse espaço de trocas, de encontros e gravações as vezes inesperadas. O nosso fazer musical aconteceu assim; uma multiplicidade de contaminações e contágios recíprocos, mais contaminação do que purificação. Nessas contaminações recíprocas, entendi que a produção musical do funk é quase toda feita dentro do computador. O que produtores costumam chamar de "*inbox*", ou seja, dentro da caixa (dentro da máquina). E os processos de *samplear*, recortar, colar e editar são fundamentais. Segundo Kut Mendes, a musicalidade do funk é resultado dessas operações de colagem dentro da máquina.

"A primeira vez que eu fui fazer um funk, eu percebi que era um *loop*. Nunca tinha feito, né. Tinha um *loopzinho* ali, eu falei '*caralho, mas o negócio faz tata*

aqui, depois volta tutu ali, mas se eu fizer a marcação aqui não chega no 4o tempo, ele para no 3,5 ou 3.75. Mas por que mano?' Fui tentar entender isso. Os caras na hora que eles tão usando a MPC, eles tão batendo nos pads, eles tocam e chega um certo ponto que eles vão bater num pad pra ter outro som, esse pad para no meio do caminho e já pega o timbre do outro. Quando você joga no programa, ele acaba ficando meio descompassado. Então o cara que for fazer o funk e for nesse negócio de 4/4, ele não vai conseguir, se for trabalhar da forma que muitos caras trabalham que é no copy e cola, copy e cola, e faz os loopzinho. Agora se for criar mesmo ai fica o 4/4 e fica muito melhor."

(Kut Mendes, Outubro de 2016)

Kut fala aqui numa operação fundamental do fazer musical do funk dentro de estúdio, o que ele chama de "*copy e cola, copy e cola, e faz os loopzinho*". "*Pads*" são os botões grandes das MPCs e dos controladores digitais que DJs de funk usam tanto em estúdio quanto em shows. O produtor seleciona um trecho de uma batida, por exemplo, copia esse trecho e depois vai colando sequencialmente formando um *loop*. A palavra de origem inglesa *loop* é usada aqui significando ciclo, ou seja, um pedaço de material sonoro que se repete ciclicamente. Kut comenta que se o ciclo recortado pelo produtor não completar um compasso de quatro tempos, o que chamamos na música de quatro por quatro (4/4), e for colado sequencialmente no software de produção musical, o funk pode ficar com uma espécie de compasso quebrado, um compasso de 3,5 tempos, ou 3,75 tempos. Esse padrão quebrado só é possível na música que é produzida eletronicamente. Um ser humano tocando qualquer instrumento dificilmente conseguiria executar um padrão rítmico de 3,75 tempos. Esse compasso quebrado e ao mesmo tempo simétrico (todos os trechos repetidos ciclicamente possuem a mesma duração) só pode ser formado por operações de colagem de *loops* realizadas dentro da máquina, dentro do software. É o agenciamento recíproco do humano com o não-humano produzindo um ciclo bem particular e que dá o sotaque rítmico de certas produções de funk. Kut menciona esse padrão quebrado que se forma quando o produtor não recortou e colou com exatidão no 4/4.

O fazer musical funk em estúdio nasce desse agenciamento maquínico recíproco entre elementos humanos e não-humanos no sentido latouriano. Importante assinalar essa

característica frente a outros fazeres musicais que são totalmente orgânicos, ou ao menos, onde predominam elementos e agências humanas. A noção de que existem fazeres mais orgânicos e humanos nos leva à questão de analisar também as proporcionalidades entre esses pólos. No funk contemporâneo, talvez, o elemento maquínico não-humano (a inteligência artificial do software ativada pelo produtor) em certos sentidos predomine em relação ao humano. Ao cabo de alguns processos técnicos veremos que nem a voz do MC permanece intacta às alterações que as operações digitais acarretam. Por ora, vale assinalar a partir dessa observação de Kut, que as operações de cópia e colagem que constituem a base de criação eletrônica em estúdio produzem um material sonoro que dificilmente seria executável por um músico ou por uma banda formados apenas por seres humanos.

B A T I D A V

"Hoje é 30 de Novembro de 2016. Saí de casa por volta das 13 horas sentido Zona Leste, Avenida Sapopemba, 4178, sala B. Nesse endereço, fica o estúdio do DJ FB, produtor de funk que trabalha com MC Tiiga e que vai nos ajudar a terminar o funk "Calabouço da Ganância". O trajeto levou aproximadamente uma hora. Na fachada do pequeno prédio de dois andares, nada indicava a existência de um estúdio de funk. Uma placa vermelha anunciava - "Compro Ouro, joias quebradas, relógios e prata" - acima da pequena porta que levava ao interior do local.

Quando cheguei, Tiiga já estava no estúdio com DJ FB e outro produtor chamado LD. FB, codinome artístico de Fabrício Silva, é um jovem branco, nascido em 1997, residente na Vila Formosa, onde mora com sua mãe. Me recebeu animado e elogiou o material que Tiiga mostrou feito em casa. FB é bem diferente de Kut Mendes. Ele é de uma geração mais nova, é do funk, sempre ouviu funk e produziu funk e seu estúdio já não se caracteriza como caseiro, fica separado de sua casa e tem mais estrutura técnica que o de Kut. FB trabalha com o programa *Acid*, tem dois pares de caixas de monitoração (sendo um deles do modelo KRK Rokit 8, da mesma marca que tenho no meu estúdio, porém um modelo mais potente), uma placa de som, um computador PC *desktop*. Reparei que seu microfone para gravação de voz é um AKG C3000, que possui uma alta qualidade de captação.

FB: Bora começar então, Meno? Vamos mexer na batida, deixar ela mais pesada.

Eu: Bora, FB. Fica a vontade pra mexer, vim aqui aprender contigo. Trouxe um teclado que tem vários timbres, trouxe um baixo elétrico. Como você prefere fazer?

FB: Céloko (risos). Vou começar botando um subgrave na batida pra estralar. No funk *tem que ter grave* sacou!

FB abriu uma pasta em seu computador com muitos arquivos e selecionou um *kick* grave. Copiou o *kick* para a sessão da música e alterou o *pitch*, ou seja, alterou a frequência do *kick* deixando ele ainda mais grave do que já era originalmente. Uma vez acertada a frequência ele montou um *loop* e começou a copiar e colar, copiar e colar, copiar e colar. Como Kut havia comentado, só que aqui sem errar na exatidão do compasso de 4/4. Em seguida, FB agregou mais elementos rítmicos: um som de atabaque eletrônico, um som de caixa. Tudo muito rápido. Era difícil de acompanhar sua velocidade nas operações. Recorta, copia, cola. Recorta, copia, cola. Recorta, copia, cola. Recorta, copia, cola. FB tocava o mouse e o teclado do computador com maestria e agilidade.

Em alguns minutos, o produtor havia transformado a batida que eu havia produzido em outra coisa. Mais pesada. Com mais suingue. Mais dentro da estética funk. FB alterou mais o material que gravei do que no caso de Kut com MC Diih. Mudou timbres, mudou viradas rítmicas, espaços e variações. Eu estava ansioso para gravar algo.

FB: Meno, vamô gravar um *pontinho* pra música no seu teclado? Essa introdução, com teclado. Vai ficar irado.

O *pontinho* (também chamado de ponto) do qual FB fala é a melodia do refrão da música instrumental, sem voz. Ele queria começar a música dessa forma. Chegou meu momento. Liguei o teclado, escolhemos um timbre juntos e gravei. Tiiga e LD permaneciam mais quietos observando FB e eu trabalhando juntos. Tudo fluiu bem. FB terminou a mixagem da música. No início da noite, por volta das 19:30, quando já estávamos finalizando a música de Tiiga, chegou um MC que eu já havia visto na Liga do Funk cantando. Seu nome era MC Allê Mark.

Era amigo de FB e veio terminar uma música sua que FB estava produzindo. Eu lembrava dele porque suas roupas, seu boné, seus adereços chamaram a atenção. Allê Mark parecia pronto para entrar no palco, de boné, óculos escuro, corrente dourada, uma camiseta regata preta e vermelha do time Chicago Bulls.

Ficamos juntos ainda um tempo no estúdio conversando, Tiiga cantou duas músicas novas batendo na palma da mão, FB mostrou clipes novos de funk de MCs que havia produzido. Alle Mark me contou um pouco da sua historia na música. LD permanecia mais calado. Ao final do nosso encontro, FB me passou uma pasta com vários arquivos de áudio para produção de funk. Batidas, *kicks*, *beatbox*. Ele foi bem generoso e sempre repetia: Tamu junto, Meno!"

(Relato sobre a gravação com DJ FB e MC Tiiga, dia 30/11/2016.)

FB é Fabrício Silva, natural da Vila Formosa, Zona Leste paulistana. Ele vive a cultura funk desde muito novo, e com apenas 19 anos já tinha um estúdio próprio e já animava festas e bailes pela cidade. Seu estúdio era mais equipado e mais profissional que o estúdio de Kut Mendes. Tinha nome próprio, *Mix Beat*. Ele possuía na época um computador, uma placa de som, alguns microfones de boa qualidade, um teclado controlador, fones de ouvido e todos cabos necessários para ligar os instrumentos. A sala de gravação é separada da sala do produtor como nos estúdios mais profissionais. Ele consegue isolar melhor o som, purificar melhor o áudio gravado. Seu estúdio não fica no mesmo endereço de sua casa como no caso de Kut Mendes.

Apesar das diferenças, algumas operações técnicas de produção musical são bastante próximas, dentre as quais ressalto a montagem de *loops* recortando e colando trechos. FB e Kut produzem dentro da máquina (*inbox*) montando o arranjo musical através de trechos pequenos que são recortados e colados de forma sequencial. Os trechos pelo que pude observar duram entre um a dois compassos. Outro ponto comum dos dois produtores é que não possuem um conhecimento musical formal e não tocam instrumentos harmônicos e melódicos mais tradicionais como instrumentos de corda, de sopro ou percussivos. Eles não são músicos instrumentistas numa acepção mais restrita da palavra. A relação de criação musical deles é mediada pelos softwares de produção musical e pelo computador. Esses são os instrumentos musicais que eles dominam e "tocam". Kut toca seu *lap top* PC, e toca o *Abbleton Live*. DJ FB toca seu PC *desktop* e toca o *Acid*. Se ampliarmos a noção de músico para englobar esse fazer

eletrônico, *inbox*, computacional podemos e devemos considera-los (Kut e FB) músicos. A musicalidade funk traz essa amplificação do espectro do que significa ser músico atualmente.



Foto 7: DJ FB trabalhando em seu estúdio "Mix Beat", Zona Leste de São Paulo, manuseando seus principais instrumentos - o teclado alfanumérico do PC e o mouse.

O espectro de frequências também é amplificado no universo do funk. *A mixagem de ambos ressaltou os limites do grave.* Colocar elementos graves na música foi o ponto de partida de FB na produção. Foi a primeira coisa que sentiu falta no material sonoro que eu havia produzido. O funk trabalha nos limites audíveis das frequências graves. O ouvido humano trabalha dentro do espectro de frequências que vai de 20 Herz a 20.000 Herz. Abaixo dos 20 Herz nós não escutamos a nota com nossos ouvidos mas sentimos com nosso corpo. Entretanto, não é qualquer equipamento sonoro que consegue emitir frequências abaixo dos 20 Herz. Numa mixagem mais tradicional, os produtores musicais não enfatizam essas frequências graves porque sabem que além do ouvido humano não capta-las direito, a maioria dos sistemas de som que irão reproduzir os fonogramas não são capazes de emití-las. No mundo do funk essas regras e noções não se aplicam. Veremos nos capítulos sobre os fluxos de rua que

existe uma espécie de culto aos sistemas de som potentes capazes de reproduzir as frequências mais graves num volume intenso. O grave que o corpo sente. Essa valorização do grave nos fluxos de funk na rua está intimamente ligada a forma como o jovem FB pensa sua produção e seu fazer musical. A rua afeta o estúdio; o estúdio afeta a rua. O fazer musical funk dentro de estúdio está amarrado ao modo como os jovens lidam com a massa sonora nos fluxos nas ruas das quebradas da cidade. Faz sentido aqui compreendermos o fazer musical do funk e a musicalidade funk como uma rede sócio-técnica de agenciamentos onde MCs, DJs, computadores, softwares de produção musical, poesia, canto, mixagem, internet (com suas plataformas de compartilhamento), sistemas de som, fluxo de rua formam uma espécie de coletivo sonoro. Aqui, uso a noção de coletivo na acepção de Latour (2000, 2001, 2009 e 2012) como uma lente descritiva das dinâmicas sociais envolvidas. A noção de coletivo em Latour substitui a ideia de sociedade, de grupo, de cultura; é o conjunto de humanos e não-humanos que se afetam mutuamente numa rede de associações possíveis. Uma rede cujo limite é o limite de nossa própria capacidade descritiva.

V o u c o m e ç a r b o t a n d o u m s u b g r a v e n a
b a t i d a p r a e s t r a l a r
n o f u n k t e m q u e t e r g r a v e s a c o u

O arranjo final de "Calabouço da Ganância" depois que DJ FB trabalhou nele, ficou com dezoito elementos diferentes, dispostos em canais de áudio separados. Destas dezoito faixas sonoras, oito foram produzidas pelo DJ FB em seu estúdio, seis são elementos melódicos-harmônicos que eu gravei, e quatro são canais de voz de MC Tiiga. Um dos elementos gravados por mim foi bastante manipulado por FB em seu estúdio, o canal chamado "KeysPonto" com um teclado que se transformou no ponto da música. FB alterou o timbre e a rítmica do que eu havia tocado em meu teclado para adequar ao que se costuma chamar de ponto. O ponto a partir do que aprendi com meus interlocutores era uma melodia instrumental introdutória dos funks que normalmente repete a melodia do refrão da música e pode ser repetida no meio e no final do arranjo. O ponto é criado a partir da melodia do canto e cada vez mais é feito com timbres eletrônicos e digitais. Todo arranjo de funk tem que ter um ponto. Todo

arranjo de funk tem que ter um instrumento bem grave e um bem agudo. O encaixe de graves e agudos da batida normalmente se dá respeitando a clave rítmica.

Observando os números dos elementos vemos que a musicalidade de FB prevaleceu no processo de produção musical. Eu havia gravado outros quatro elementos digitais no arranjo, mas que não combinavam com a estética funk. Tiiga e FB preferiram não utiliza-los na versão final da música. Trago abaixo a imagem da sessão final do funk de Tiiga onde podemos observar as faixas separadas com os respectivos nomes de cada elemento sonoro. Separei por cores para facilitar a visualização das camadas musicais de FB, Tiiga em relação às minhas contribuições. FB aparece em azul, Tiiga em verde, eu em vermelho e por último em cinza os elementos descartados do arranjo com a letra M de "mute" ressaltada em azul no lado inferior esquerdo.



Foto 8: Visualização do arranjo final de "Calabouço da Ganância" na tela do software de produção musical Logic.

Esse tipo de imagem é o que a maioria dos produtores musicais contemporâneos está habituada a olhar todos os dias. O trabalho acontece nesse ambiente visual. FB trabalha com o software *Acid*, Kut com o *Live*, eu trabalho no *Logic*, mas todos os programas de gravação oferecem o mesmo tipo de ambiente visual de produção musical. A prática cotidiana da gravação acontece a partir dessas faixas de áudio

separadas, cada uma contendo o som de um instrumento específico que poderá ser manipulado digitalmente. É interessante olhar para este tipo de imagem e refletir sobre essa prática do fazer musical funk de recortar, copiar e colar trechos. É uma prática que lembra em certo sentido a arte de costurar um tecido. O som de cada instrumento aparece visualmente ao produtor como uma linha ou uma faixa de áudio que ele pode picotar à vontade e recombinar através de nós e costuras digitais. A analogia com a manufatura de um tecido para ser completa deve considerar que certos pedaços desse tecido são mais próximos de uma colcha de retalhos. A imagem que trouxe aqui mascara um pouco os retalhos, porque no arranjo final, os pontos de corte e de colagem são mascarados pelo processo de renderização de cada faixa. A renderização é uma espécie de colagem final de todos os retalhos de cada faixa de áudio que o próprio software executa. Essa descrição busca mostrar a simbiose produtiva que existe entre DJ e programa, o agenciamento recíproco entre a ponta humana e a ponta não-humana desse fazer musical. FB começou a produzir brincando com um software fácil de baixar na internet chamado *Virual DJ*⁶⁷. Outros DJs que conheci começaram da mesma forma e com o mesmo software. Parece haver dois caminhos principais dentro dessa musicalidade funk - se tornar DJ para quem têm mais aptidão para mexer com softwares de produção musical, ou se tornar MC para quem têm mais aptidão para criar rimas e cantar. Em alguns raros casos, MCs se tornam DJs ou vice versa, como aconteceu com Allê Mark que começou como MC e depois se tornou DJ.

A música de Tiiga foi para rua meses depois de nosso encontro com FB no formato de um clipe caseiro que o MC fez com os colegas da sua quebrada, Jardim Nove de Julho. Tiiga deixou o link no ar alguns meses e depois resolveu tirar por achar que tinha que fazer um clipe "mais profissional". De todo modo, um colega seu subiu outro link de Youtube com a canção, utilizando uma foto de Tiiga de boné azul, óculos escuros, com um copo grande na boca como se estivesse bebendo algo. Na descrição, aparece "MC Tiiga - Calabouço da Ganância (DJ FB e Meno Del Picchia)⁶⁸". A música pode ser ouvida no "Braga Music Oficial", canal com apenas 5 inscritos e 3 vídeos. Até o fechamento deste texto contava com 99 visualizações, oito *likes*, um *dislike* e um comentário "pesado ein pai" do "Canal Study". Essa prática de

⁶⁷ O *Virtual DJ* pode ser baixado no site: <http://www.virtualdj.com>

⁶⁸ Meno Del Picchia é meu nome artístico.

amigos e apoiadores subirem vídeos na plataforma Youtube com as músicas é comum no universo do funk. Uma mesma música pode ser encontrada em mais de um canal⁶⁹. O Youtube é uma plataforma fundamental no funk e na cena musical contemporânea de modo geral. No Spotify, Tiiga só tem uma música de seu coletivo de Rap Quente Como Sol, chamada "Duas Metades".



Foto 9: Recorte da página do Youtube com a música "Calabouço da Ganância" de MC Tiiga

"Processo Natural" também está no Youtube no canal do próprio MC Diih Pura Calma e foi lançada em 2017, quase um ano depois de termos finalizado a gravação. Foi um processo de lançamento mais lento que o normal. O canal conta apenas com três inscritos, e a música com apenas 27 visualizações. Entretanto, Diih também criou um perfil no *Spotify* onde encontramos outras duas músicas além de "Processo Natural", "Toda toda" e a mais recente "Bona Appetit". Os números das músicas nas redes sociais indicam que tanto Tiiga quanto Diih representam a parcela dos MCs que não ficaram famosos. Ambos continuam trabalhando com outras atividades profissionais. Tiiga trabalha, desde que nos conhecemos, como pedreiro ajudando seu pai Té em diversos tipos de serviços na área da construção civil. Eles são autônomos e

⁶⁹ MC Allê Mark, por exemplo, me contou de uma música sua que encontrou em outro canal, logo após ter subido no seu próprio canal. Nesse outro canal, que ele nem sabia de quem era, sua música estava com muito mais visualizações, o que considerava bom para divulgar seu trabalho.

costumam prestar serviços nas regiões próximas do Jardim Nove de Julho. Na última vez que nos comunicamos via whatsapp, Tiiga contou que a pandemia do novo Corona Vírus não tinha afetado seus trabalhos com Té. Eles continuavam com bastante serviço. Diih antes da pandemia estava trabalhando como garçom em buffets aos finais de semana e estava fazendo um curso na área da psicanálise. Como seu trabalho era em festas, a pandemia fez com que todos os eventos fossem cancelados, impactando duramente em sua fonte de renda. Nesse período Diih têm lançado vídeos tocando violão em suas redes sociais e Tiiga lançou clipe de seu coletivo de Rap QCS. Kut Mendes trabalha realizando algumas produções musicais e criando chamadas e vinhetas para rádios. FB se tornou um DJ bem famoso nos meses seguintes ao nosso primeiro encontro. Foi uma transformação rápida que pude acompanhar pelas redes sociais. Ele chegou a trabalhar para a Kondzilla, uma das maiores produtoras de funk do país, e lançou um clipe que contava até Maio de 2020, com mais de 600 mil visualizações.

2.5 CODA : A BRINCADEIRA VIROU ALGO SÉRIO

BATIDA VI

"DJ WN: Eu comecei brincando, com o *Virtual DJ*. Comecei produzindo no *Battery* por falta de estrutura. Ia na casa do MC, tentava produzir na hora com o MC mas não conseguia. Daí, resumindo, comecei a tocar pra MC no baile e fui gostando do funk e chegou uma hora que a *brincadeira* virou algo sério. Hoje é a forma que sustento minha família, a forma que gero um capital, e mudou minha vida.

DJ Impostor: Eu comecei igual, mixando em casa no *Virtual DJ*. Acho que a maior parte dos DJs que tem o mesmo tempo de funk que eu, 7 anos, começou mixando em casa no *Virtual DJ* que a gente pegava na internet. Eu fazia mixagem de música eletrônica e ficava mostrando pros meus amigos. Mas não era uma coisa original, eu pegava o pedaço de uma música e emendava com o refrão de outra, tipo pra mim isso já era uma mixagem, eu ficava brincando. Daí conforme o tempo, fui conhecendo mais né, me estruturando mais, vendo que tinha outros softwares pra usar. Usei o *Acid Pro*, foi onde eu comecei a fazer produção. E com o tempo fui usando outros, a gente vai se estruturando, né?

Tudo tem um tempo. E a gente foi vendo que não era limitado, a partir do momento que a gente começa a produzir mesmo. A gente viu que a gente consegue cortar um *beat*, cortar uma capela, cortar um pontinho. A gente viu que não era limitado e foi treinando, treinando, evoluindo. E a cada dia, a cada produção é uma evolução a mais. A cada produção a gente quer buscar o máximo de qualidade e bate uma sensação muito boa quando a gente ouve e fala 'caralho eu que fiz isso', a gente fica escutando várias vezes e a próxima quer fazer melhor, né!

DJ WN: Maior satisfação você entregar um trabalho pro MC e mudar o dia dele, só dele escutar a música ver que o dinheiro dele valeu a pena. Produzir com o Impostor, com o Allê, com o DJ Ferrugem que não tá aqui hoje, produzir comigo. Isso é muito gratificante, mais do que qualquer coisa, entendeu? Provar para família que eles estavam errados é muito gratificante, entendeu!? As pessoas que desacreditavam de nós que falaram que a gente não ia conseguir, tamô mostrando que tudo é diferente."

(Produtora Funk da Capital, Setembro de 2017).

Nesse trecho de uma conversa que tive com DJs da produtora Funk da Capital⁷⁰, os jovens WN e Impostor falam sobre como se tornaram DJs brincando com o *Virtual DJ*. Essa informação diz muita coisa sobre o estágio atual da musicalidade funk em São Paulo. Fazer batidas de funk começa como uma brincadeira de adolescentes utilizando um software livre de mixagem. Um programa que permite o começo dessa experimentação de cortar e recombinar trechos de música, como fica claro na fala de Impostor. Os MCs começam brincando de rimar em batalhas de zoação entre amigos. Os DJs começam brincando de cortar e recombinar trechos de músicas. As gravações de funks que pude acompanhar são resultado da junção dessas duas trajetórias musicais. O ponto comum dos dois tipos de trajetória no mundo do funk é um pertencimento à favela. Todos se identificam como da favela e utilizam as múltiplas

⁷⁰ Conheci a Funk da Capital acompanhando Allê Mark numa gravação que ele iria fazer com DJ WN. A produtora ficava numa casa na Vila Matilde, Zona Leste de São Paulo. Ocupava uma casa de médio padrão, com 3 salas de gravação, onde 3 DJs produziam ao mesmo tempo. A produtora possui um canal de Youtube com 310 mil inscritos, e mais de 600 vídeos publicados, todos de funks produzidos pela sua equipe de DJs. O link do canal é:

<https://www.youtube.com/user/FUNKDACAPITALOFC/videos>

camadas dessa identidade periférica quando explicam o que é o funk enquanto gênero musical.

A musicalidade humana se apresenta como extremamente dinâmica quando nos debruçamos sobre essas trajetórias. E cada vez mais interligada aos tipos de tecnologias disponíveis. No grupo de interlocutores DJs, por exemplo, o uso do *Virtual DJ* emerge como porta de entrada no fazer musical. O produtor musical mais velho, Kut Mendes, começou a produzir em 2010. O mais novo, FB, começou a produzir em 2015. Esse fazer musical com essa configuração que descrevi é muito recente. Se imaginarmos que até bem pouco tempo atrás era difícil e demorado baixar programas de produção musical, podemos ter a noção de como os recentes avanços nesse sentido transformaram a musicalidade de milhares de jovens. Não dá para pensar a musicalidade no funk hoje sem levar em consideração as transformações tecnológicas que permitiram que o *Virtual DJ* e outros softwares se tornassem acessíveis aos jovens moradores das periferias. A internet teve esse duplo agenciamento de, por um lado, munir MCs com plataformas onde poderiam compartilhar seus fonogramas, e por outro, munir DJs com programas de produção musical. Na verdade, muniu garotos e garotas que pelo uso lúdico dessas ferramentas foram se tornando MCs e/ou DJs. A brincadeira foi ficando séria e virou profissão, virou identidade, transformou Fabrício em FB.

A interação criativa com as ferramentas, a habilidade para lidar com as ferramentas habilitam uma pessoa a se identificar como MC ou DJ. São potências criativas que se encontraram com os recursos técnicos do ciberespaço amplificando a produção fonográfica com uma intensidade jamais vista. São milhares de lançamentos por ano. Dezenas de canais e produtoras que lançam pelo menos um funk por dia. Essa rede sócio-técnica se configura dessa forma, especialmente a partir dos anos 2010. Existe um dado geracional aqui. Para músicos da minha geração, o computador ainda não era um instrumento musical tão acessível. A produção de música eletrônica era bem segmentada e dominada por alguns poucos grupos e artistas que possuíam as ferramentas certas. A internet também não era uma ferramenta cotidiana nos fazeres musicais. O funk contemporâneo mostra que fazer música em estúdio tem a ver com uma habilidade para cortar e recombinar trechos, pedaços, compassos de material sonoro na maior parte das vezes digitalizado e disponível na internet. Até mesmo os

sons de atabaques que antes eram samplers de atabaques reais, são agora sons de atabaques virtuais.

Resgatei a *bimusicalidade* de Hood porque acredito que existem diferentes musicalidades atuando nesses encontros que descrevi ao longo do capítulo. E considero cada vez mais interessante trabalharmos dentro de uma antropologia musical com a ideia de que existem diferentes musicalidades coexistindo no ambiente urbano contemporâneo. Essas misturas de musicalidades não são novidade no funk⁷¹. Podemos até pensar que a mistura de musicalidades diversas é uma característica de muitos fazeres musicais urbanos contemporâneos. O funk pode até ser visto como resultado da mistura de musicalidades de ancestralidade africana norte-americanas com as brasileiras. A partir dos dados que apresentei podemos afirmar que sua configuração contemporânea apresenta as seguintes características:

- 1) As linhas melódicas delineiam possíveis harmonias, mas o pensamento musical dos MCs e DJs dentro de estúdio se expressa mais em termos melódicos e rítmicos.
- 3) Tanto Kut Mendes quanto DJ FB usam bastante as ferramentas de edição musical de corte e colagem. Eles recortam instrumentos, timbres, ruídos e vão colando ao longo da faixa formando o arranjo do funk.
- 4) DJs aprenderam música "brincando" com programas de fácil acesso na internet. A internet é uma ferramenta fundamental de aprendizado técnico-musical.
- 5) Todo funk possui três elementos estruturais: o *ponto* (uma melodia realizada por instrumentos acústicos ou digitais que é um tema recorrente, um *leitmotiv* que aparece no início, no meio e as vezes no final da música), a *batida* (chamada as vezes pela palavra inglesa *beat*) e a *voz do MC*. A batida de *beatbox*, aquela feita com a boca pelo MC, é uma marca de várias gravações de funk. Cada elemento reforça uma faixa de frequência (a voz e o ponto as frequências médias, as frequências graves e agudas na batida pelo *kick* ou bumbo e pelas claves de caixa e palma de mão respectivamente).

⁷¹ Um exemplo desse tipo de mistura de musicalidades é a versão em forró do funk "Olha e Explosão" do MC Kevinho, gravada pelo astro do forró e do brega, Wesley Safadão. As misturas de ritmos, gêneros e estilos musicais já estão acontecendo num volume intenso há tempos. A música funk expressa essa heterogeneidade do urbano. A versão de "Olha a Explosão" com Wesley Safadão está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=DUZM0ux60-Q>

6) A presença das frequências graves é marcante e foi um dos pontos destacados pelos dois produtores quando ouviram o material que eu havia gravado no meu estúdio. Eu não havia *ressaltado os graves do jeito funk*.

Esse último ponto a respeito dos graves acho fundamental na musicalidade do funk, porque se conecta à vida social fora dos estúdios, ou seja, aos bailes de rua conhecidos como fluxos. Só consegui entender melhor a importância das frequências graves na mixagem que DJ FB propôs para o funk de MC Tiiga, quando passei a viver em um bairro periférico da zona sul famoso pelos fluxos, sentindo todas as moléculas do meu corpo vibrarem frente aos paredões de som na rua e aos alto falantes potentes acoplados nas traseiras de muitos carros dos moradores. As frequências graves que a musicalidade funk valoriza não são possíveis de serem sentidas em qualquer sistema de som. Somente sistemas de som com alto-falantes específicos para reproduzirem as faixas de frequência mais graves são capazes de transmitir de forma mais fidedigna as mixagens dos DJs e produtores musicais de funk. Existe uma sensação física específica que somente as frequências abaixo dos 20 herz são capazes de produzir. Costuma-se dizer que o som "tá pesado" ou "é pesado", ou que determinada batida "tá pesada" quando esse grave "bate forte" nos fluxos e bailes funk. A musicalidade funk amplifica em todos os sentidos: amplifica o espectro de frequências, amplifica as noções do que é ser músico hoje, amplifica as possibilidades de ascensão social de jovens periféricos (vide MC Dricka e DJ FB), amplifica as vozes da juventude periférica cuja poética expressa a realidade vivida nas bordas de São Paulo.

Capítulo 3 - CORPOS

**Ciborgues, Sistemas de Som,
Dança e Putaria**

"Estamos falando, neste caso, de formas inteiramente novas de subjetividade.
Estamos falando seriamente sobre mundos em mutação
que nunca existiram, antes, neste planeta.
E não se trata simplesmente de ideias.
Trata-se de uma nova carne."
(Donna Haraway)

3.1 FLUXO

A primeira vez que ouvi a palavra fluxo para nomear um tipo de festa funk foi conversando com um amigo compositor, natural de Guarulhos, chamado Kiko Dinucci. Kiko tem um amplo conhecimento da musicalidade periférica da Grande São Paulo, tanto por ter crescido num bairro mais periférico, quanto por ter trabalhado com rappers como Criolo e Rodrigo Ogi. Em Setembro de 2015, convidei Kiko para participar de um show meu no Sesc Consolação⁷², ocasião em que contei sobre minha ideia de doutorado no funk e ele me perguntou se eu já tinha ido em fluxo. Até então, eu usava a expressão baile funk para nomear qualquer festa de funk. Era a expressão que a literatura acadêmica sobre o gênero me fornecia naquele momento. Depois de nossa conversa, pesquisando na internet, o texto mais antigo que encontrei falando desses fluxos era de Dezembro de 2014, uma matéria da jornalista Jacqueline Elise para o site Vice Brasil⁷³. https://www.vice.com/pt_br/article/8q4v7g/no-fluxo-dos-bailes-funk-de-rua-em-sao-paulo

Também em Dezembro de 2014, Renato Barreiros, ex-subprefeito de Cidade Tiradentes, lançou o documentário "No Fluxo"⁷⁴, em que testemunhava o crescimento dessa configuração da festa de rua nas periferias de São Paulo. A referência acadêmica mais antiga que encontrei sobre os fluxos é o artigo de Thomaz Pedro, "É o Fluxo: Baile de Favela e Funk em São Paulo" de 2017.

"Os fluxos , também conhecidos como baile de rua, baile de favela ou pancadão, são os encontros de jovens nas ruas de algumas regiões de São Paulo para ouvir e dançar o funk que toca nas potentes caixas de som dos carros. Essa prática, como descreverei a seguir, tem sido alvo constante de repressão policial que busca dispersar os participantes." (PEDRO, 2017: 116)

Sem a pretensão de datar com precisão quando o termo fluxo passou a ser usado em São Paulo para se falar de festa funk, podemos ao menos inferir que se em 2014 já havia um documentário sendo lançado sobre o assunto, provavelmente dois anos antes

⁷² https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9364_SOB+O+SIGNO+DA+OBSERVACAO

⁷³ https://www.vice.com/pt_br/article/8q4v7g/no-fluxo-dos-bailes-funk-de-rua-em-sao-paulo

⁷⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=ChFb8lhjs8>

já haviam festas com essa configuração acontecendo na cidade. O início dos anos 2010, marcam então a ascensão do funk paulista com o estilo ostentação e o surgimento de uma festa funk de rua que passa a ser chamada fluxo.

Entre 2017 e início de 2019, presenciei dezenas de fluxos na quebrada onde morei alugando um quarto na casa de Bonito⁷⁵, meu anfitrião e principal interlocutor dentro da localidade. Os fluxos são as festas de funk que acontecem nas ruas e ruelas dos bairros periféricos, especialmente nos finais de semana. São festas que normalmente se iniciam ao redor de um ou mais sistemas de som de alta potência. Alguns desses fluxos aconteciam de forma mais caótica e aleatória, eram instáveis, de menor porte (por volta de 300 a 500 pessoas em média) se iniciavam e se dispersavam com certa rapidez⁷⁶. Outros fluxos se mostravam mais perenes, reuniam um número maior de pessoas (acima de 500), acontecendo semanalmente ou quinzenalmente numa mesma rua, num mesmo local.

Um desses fluxos mais estáveis acontecia próximo de minha casa, numa periodicidade que variou entre semanal e quinzenal. Ele se iniciava quase sempre com um paredão de som colocado numa esquina, em frente a bares e casas dos moradores. Quando esse paredão externo não tocava, algum bar ligava suas caixas de som em alto volume iniciando o fluxo. A massa de jovens começava a chegar a partir da meia noite ou uma hora da manhã. Os fluxos são festas da juventude urbana; a faixa etária do público, geralmente, vai dos 15 aos 25 anos de idade. Bonito e eu já éramos velhos para a festa, e chamávamos a atenção em alguns momentos. Caminhando nas ruas nos finais de semana observei muitos jovens de fora da quebrada chegando em grupos, subindo as ladeiras e ruelas de acesso ao ponto onde o fluxo "estrala"⁷⁷. A festa segue

⁷⁵ Na primeira parte do capítulo, quando trago dados da etnografia dos fluxos dentro da quebrada, utilizo apenas nomes fictícios para meus interlocutores. Foi um pedido de meu anfitrião, Bonito, que eu preservasse a privacidade dos moradores e da própria quebrada. Em algumas descrições etnográficas menciono MCs famosos e suas músicas utilizando nomes verdadeiros, mas nenhum deles era morador da quebrada. Sempre que for o nome verdadeiro da pessoa acrescento entre parênteses (nome real).

⁷⁶ Os grupos de pessoas consumindo crack nas cracolândias dos grandes centros urbanos vêm sendo chamados também de fluxos. Existem já etnografias (ALVES, 2017) que descrevem a multidimensionalidade desses fluxos - espaços de sociabilidade e troca entre usuários, mas também alvos de perseguição, segregação e estigmatização. Refletindo sobre o uso comum da palavra fluxo podemos inferir que o caráter mutante e transitório que apresenta uma dinâmica espaço-temporal de nuvem humana (aglomeração seguida de dispersão) é um ponto comum dos fluxos de crack com os fluxos de funk.

⁷⁷ Estralar aqui significa encher de gente ou ficar lotado. Outra expressão que tem o mesmo sentido é "bombardar". O baile bombado é o baile cheio. Costuma-se dizer também que o paredão está estralando,

noite adentro e se não for dispersada pela polícia só começa a se esvaziar na manhã seguinte. O repertório basicamente é de funk putaria e proibidão. Não ouvi muito forró e nem outros estilos de funk.

"Na rua Mariana, ficamos em frente ao Bar da Naná até as quatro horas da manhã. Próximo ao bar, um paredão tocava sucessos do funk putaria estacionado em frente a um terreno baldio com lixo acumulado. A rua ainda estava cheia, o fluxo de pedestres, motos e carros bastante intenso. As mulheres em geral dançando mais que os homens, mas a atividade principal era beber, cheirar lança e fumar. Vez em quando, um grupo de pessoas cantava junto as letras de putaria que rolavam no paredão de som. Muitas motos. Motos daquelas mais caras, de cilindrada mais alta cantadas nas letras de funk ostentação (a Kawasaki 1.100, por exemplo), motos de corrida mesmo. Normalmente pilotadas por homens. A galera toda anda sem capacete e acelerando bastante os motores, mais pelo barulho do que pela velocidade. Na verdade, as vezes estão parados e dão aquela acelerada. Penso que o som alto é um valor. Sempre o som. O som em alto volume dos paredões e sistemas sonoros automotivos disputam a paisagem com os roncões das motocicletas. Bonito acha que o ronco das motos é para chamar a atenção das mulheres. Os escapamentos atuam como alto falantes e os alto falantes dos carros se confundem com turbinas de *naves*.

Nesse fluxo, sempre que passava uma *nave*, o piloto era homem. Não observei nenhuma mulher com sistema de som potente, parece ser uma atividade na qual os homens se engajam mais. O estilo que toca mais é o funk putaria alternado com algumas de funk proibidão. Um das músicas que tocou no paredão nessa noite foi "Atura ou Surta" do MC GW (nome real), cuja letra reproduzo abaixo:

*"Vai mulher fica de 4
Que chegou a sua hora
Essa é a tropa do baile
Essa é a tropa da caixa
Esse é o baile da colômbia
Essa é a tropa da penha*

ou que o som está bombando. As mesmas palavras são utilizadas agora com um sentido sonoro nomeando e classificando a potência de amplificação do equipamento.

*Ela vai se jogando
Na onda do lança
Morde a cara com a lata da moda
Ela vai se jogando
Na onda do lança
Morde a cara com a lata da moda*

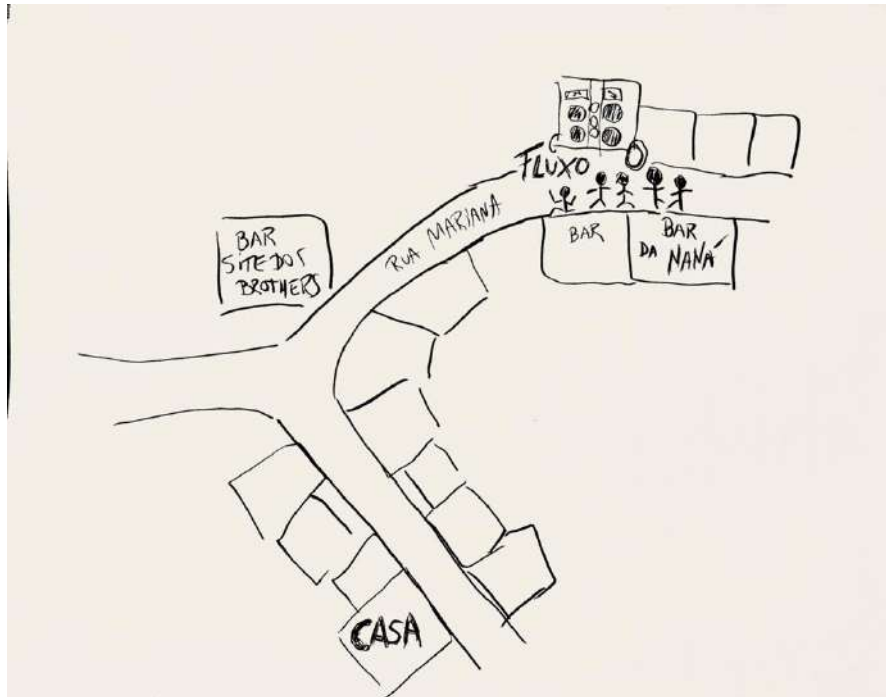
*Vai senta na piroca torta
Trava a xereca e se joga
Senta senta na piroca torta
Trava a xereca e se joga*

*Vou fuder teu batalhão
Com minha piroca de metal
Vou fuder teu batalhão
Com minha piroca de metal
Vou fuder teu batalhão
Com minha piroca de metal*

*Joga buceta por cima
Joga xereca com todo vapor
Vai
Bota xereca na pica
Joga xereca com todo vapor"*

(Letra de "Atura ou Surta", MC GW)

A letra trabalha com uma linguagem bastante explícita e forte no que diz respeito ao ato sexual. "Fica de 4", "senta na piroca", "trava a xereca", "bota a xereca na pica". Além de falar de "putaria" essa letra chama atenção por valorizar o uso do lança perfume. Os frequentadores não fazem sexo na rua, mas o consumo de lança é feito abertamente, em latinhas de energético ("morde a cara com a lata da moda") ou em garrafinhas de plástico. Outro aspecto que me chamou a atenção na letra é a "piroca de metal", uma imagem poética ciborguiana."
(Relato sobre fluxo na Rua Mariana, 13/01/18).



Desenho de campo indicando a proximidade de minha casa da Rua Mariana, local onde os fluxos aconteciam.

"Ciborgues tem a ver com essa criatura interessante chamada informação, e você não pode tratá-la a-historicamente – como se “informação” se referisse a algo que existiu desde sempre em todos os lugares. Isso é um erro porque você não alcança a ferocidade e especificidade do agora.

Você também não pode usar “humano” a-historicamente; ou como se “humano” fosse uma coisa apenas. “Humano” requer um amontoado extraordinário de parceiros. Humanos, onde quer que você os rastreie, são produtos de relacionamentos situadas com organismos, ferramentas e muito mais. Somos uma bela multidão, em todas as nossas temporalidades e materialidades (que não se apresentam umas às outras como containers, mas como verbos co-constitutivos), incluindo as que falam da história da terra e da evolução. Quantas espécies estão no *genus Homo* agora? muitas. E há muitos *genera* para nossos ancestrais próximos, bem como para parentes paralelos.

Se você ainda está interessada em bioantropologia, antropologia física e primatologia, como eu estou, há muita coisa acontecendo taxonomicamente que é bem interessante. Todos esses humanos estão engajados com ferramentas, de várias maneiras; mas um monte de outros animais também, inclusive corvos. Pense em tudo o que está acontecendo agora no estudo de cognição e

comportamento de aves. Percebeu-se que as aves fazem ferramentas de uma maneira muito mais profunda, do que jamais havíamos pensado. Isto é grande para a história da terra. Mas os ciborgues são recentes. Humanos como ciborgues são muito caçulas e ainda são uma multidão multiespécie – espécie no sentido de muitos tipos de atores, orgânicos ou de outros tipos, como falamos antes."

(Entrevista com Donna Haraway, Revista Ponto Urbe No. 6, 2010: 11).

A corporalidade do fluxo da Rua Mariana descrito acima é um emaranhado formado por pessoas, sistemas de som, celulares, bares, motocicletas, carros, latas de lança perfume, bebidas alcoólicas, cigarros de maconha. Donna Haraway (2010) nos provoca a reconhecermos a multidão multiespécie que nos constitui. Somos cada um de nós uma multidão. E na multidão do fluxo, cada funkeira e funkeiro carrega em seu corpo outras multidões. Os motoqueiros acelerando são seus corpos humanos, suas motos, suas roupas e o ronco ensurdecido dos escapamentos chamando atenção. Os jovens que ligam seus sistemas de som na rua são outra multidão dentro da multidão. Os alto-falantes são extensões sonoras de seus corpos humanos no fluxo, entoando as letras de putaria, embalando os quadris de quem dança. É como se carro e som fizessem parte do corpo que se exhibe dentro do fluxo - um corpo elétrico musical, um ciborgue (HARAWAY, 2009) fundamental dos fluxos de rua. No que diz respeito aos sistemas de som, essa corporalidade ciborgue ganha contornos musicais, se materializa visualmente, sonoramente e se manifesta mais como tendo um gênero masculinizado. "Ah, o som é pra chamar atenção das mina, né!? As novinha cola em volta pra dançar, é foda, o bagulho é louco!" afirma MC Sozinho (23 anos), frequentador do fluxo da Rua Mariana e morador da quebrada, sobre os sistemas de som automotivos. Esses sistemas de som expandem os corpos dos homens na festa e amplificam os arranjos de funk putaria com letras heteronormativas, por vezes, bastante machistas.

A corporalidade e a sexualidade no funk são fundamentais, e se manifestam de diversas formas e em diversos contextos. Neste capítulo, vou me debruçar sobre dois caminhos possíveis de análise e interpretação. Um caminho utilizando dados da etnografia de fluxos de funk nas ruas de um bairro periférico da zona sul da cidade de São Paulo, e outro caminho com dados de uma netnografia onde investiguei a atuação de mulheres importantes na cena funk do Rio de Janeiro e São Paulo. Nos fluxos de modo geral, me deparei com a centralidade dos sistemas de som na festa e com a

predominância dos homens comandando estes equipamentos. A relação entre homem e sistema de som está relacionada a produção de uma masculinidade hegemônica dentro dos fluxos; uma masculinidade onde a tecnologia de amplificação sonora é importante - note-se aqui que se trata da amplificação de um discurso sexual baseado na força do homem e na sua posição de dominação no ato sexual. Utilizo a metáfora ciborgue de Haraway (2009) dialogando com a rede sócio-técnica latouriana e a ideia de agência social dos objetos artísticos de Alfred Gell (2018) para descrever essa produção corporal tecnológica de masculinidade. No campo feminino, trouxe a voz dissidente de Taísa Machado do coletivo AfroFunk - que responde à hegemonia masculina nos discursos de funk putaria, trazendo à tona o empoderamento feminino através da dança com foco no quadril. Olho também aqui para a trajetória recente da jovem MC Dricka que vem se destacando num universo ainda dominado por MCs homens, e da MC Cacau Rocha, liderança feminina da Liga do Funk entre 2016 e 2017.

3.2 SOBRE CONFIGURAÇÕES SÓCIO-TÉCNICAS DOS SISTEMAS DE SOM DA QUEBRADA

Depois de passar pela Liga do Funk e de ter gravado com MC Tiiga e MC Diih Pura Calma ao longo dos anos de 2016 e 2017, percebi que havia chegado o momento de me aproximar do funk de rua na favela, fora da Liga e fora dos estúdios, e mesmo fora das boates fechadas onde MCs costumam realizar seus shows. No caso de São Paulo, isso significava, inevitavelmente, me aproximar dos fluxos em algum bairro periférico. Minha estratégia foi alugar um quarto num bairro famoso pelos fluxos de funk e realizar imersões prolongadas para entender o lugar da música na vida social local. Foram cinco imersões de um a dois meses, entre os anos de 2017 e 2019. Em todas elas fiquei na casa de Bonito, um produtor cultural na faixa de seus trinta anos que trabalhava numa ONG da quebrada. Fui apresentado ao Bonito no final de 2016 por uma amiga que tínhamos em comum, e entre Fevereiro e Março de 2017 passei minha primeira temporada em sua casa.

Logo nos primeiros fluxos que frequentei, inspirado nas perspectivas metodológicas e teóricas de Bruno Latour e de Alfred Gell, me chamou a atenção a agência social dos sistemas de som. Os fluxos dependiam, num certo sentido, da presença dos sistemas

de som nas ruas, tocando funk em alto volume. Eram os não-humanos mais importantes para as aglomerações acontecerem - sem som não tinha festa, não tinha música, não tinha dança. E de fato, a paisagem sonora da quebrada é massivamente ocupada por músicas tocando em sistemas de som. Nos fluxos predomina o funk, mas em diversas situações o forró eletrônico era o gênero mais tocado, especialmente pelos mais velhos. Onde tinha funk, tinha gente jovem; onde tinha forró, tinha gente um pouco mais velha. Bonito, por exemplo, gostava mais de dançar forró e de frequentar festas onde se tocava mais forró. Muitos moradores mais velhos eram da região nordeste e se identificavam fortemente com artistas como Gaviões do Forró, Wesley Safadão e Xand Avião. A mãe de Bonito, por exemplo, era natural do interior da Bahia e havia se mudado para o bairro nos anos 1980.

Seja no funk ou no forró eletrônico os momentos de diversão ao redor de sistemas de som são parte importante da vida social local. A ativação elétrica desses não-humanos sonoros transformava as ruas da quebrada em pistas de dança ao ar livre, em espaços de lazer e diversão. Quem dança no fluxo acessa no próprio corpo a multidimensionalidade afro-diaspórica (GILROY, 2001) do funk. As mulheres em geral dançam mais com o "foco no quadril" (MACHADO, 2020) e se aglomeram sempre ao redor de um sistema de som que normalmente é operado por um homem. Isso indica uma certa divisão de gênero desse *musicar* (SMALL, 1998): homens ativam o som para as mulheres dançarem. Essa divisão funciona tanto para os paredões de som quanto para os carros com sistemas de som na traseira. É claro que não é uma divisão rígida e absoluta, os homens dançam bastante (o famoso passinho do romano foi inventado por um morador do Jardim Romano, Zona Leste de São Paulo) e as mulheres podem operar os sistemas de som (existem coletivos femininos nas festas de *sound systems* de reggae, por exemplo, como o "Feminine Hi Fi"). Entretanto, é um fato digno de nota que em geral observei nos fluxos que presenciei esse tipo de divisão de engajamentos possíveis. Se existe uma divisão em termos de gênero relativa à ativação dos sistemas de som (mais masculina) e à dança com movimentos de quadril (mais feminina), isso se reflete no tipo de repertório tocado na festa. Um dos resultados da predominância de corpos elétricos masculinizados no fluxo é que o espectro feminino do estilo putaria não toca nas ruas. Predomina um repertório de MCs homens heterossexuais com pouco espaço para MCs mulheres.

Podemos considerar que os sistemas de som são não-humanos centrais do fluxo e podem ser vistos como extensões corporais dos jovens funkeiros num tipo de relação ciborgue (HARAWAY, 2009). Quais são as configurações possíveis dessas próteses sonoras que compõem a corporalidade ciborgue dos fluxos? Dentre a complexa e gigantesca rede de sistemas de som da quebrada, optei por classificá-los em 4 tipos principais: A. Sistemas de Som Customizados Fixos; B. Paredões de Som; C. Sons Automotivos; D. Sistemas de Sons de Fábrica. Vale dizer que na linguagem local encontramos as expressões "paredão de som" e "som automotivo", entretanto, ninguém fala em sistema de som customizado fixo ou sistema de som de fábrica. Esses dois tipos de equipamento são chamados puramente de "som" e/ou "equipamento de som". Estou propondo uma forma de classificar esses tipos diferentes de equipamento que leva em consideração as habilidades técnicas de customização de sons presentes dentre moradores. A customização de alguns sons é um fato que não pode passar despercebido e que reforça meu argumento de que os sistemas de som são agentes sociais (GELL, 2018) fundamentais. Sons automotivos são autoexplicativos e é dessa forma que são chamados, mas vale reforçar que os sons automotivos customizados são os que chamam mais a atenção e são mais valorizados. Um carro que tem um sistema de som customizado se torna uma *nave*. Paredão de som é um termo nativo e todo paredão de som é customizado. O que estou chamando de customizado é o sistema de som que é montado sob encomenda ou é montado pelo próprio dono, recebe uma pintura especial, luzes, uma configuração de alto-falantes única e pode até receber um nome. Essa customização dos sistemas de som é comum tanto no funk de São Paulo, quanto no brega do Pará e no reggae jamaicano, apesar das inúmeras diferenças entre essas culturas de sistemas de som.

Vale notar que uma diferença fundamental entre os bailes funks descritos na literatura que trata do Rio de Janeiro e os fluxos que observei, diz respeito a presença ou ausência de um determinado tipo de DJ na festa. Vimos na introdução da tese como muitos autores que analisam o funk carioca (VIANNA, 1988) (PALOMBINI, 2014 e 2017) (NOVAES, 2020) identificam a presença central dos DJs na festa, que vêm ocupando um lugar de artistas dos bailes. *O fluxo é um baile funk de rua sem esse DJ performer de palco*. No fluxo, normalmente não há palco.

Uma possibilidade seria reconfigurar a ideia de DJ para o contexto do fluxo, alargando os sentidos que o termo abarca. Poderíamos então argumentar que o jovem que comanda um sistema de som atua como um DJ do fluxo, pois ele que seleciona o repertório tocado. Cada fluxo seria então formado por diversos DJs tocando ao mesmo tempo em pontos distintos de uma mesma rua ou quarteirão. Essa é uma possibilidade analítica, que a priori não considero nem certa, nem errada. Antes de concordar ou discordar vamos percorrer mais territórios etnográficos. Por ora, vale reconhecer a diferença entre bailes e fluxos nos processos e nas pessoas ligados à seleção do repertório tocado. Na maior parte das vezes, a pessoa que comanda um sistema de som pluga um *pendrive*⁷⁸ ou seu celular via *bluetooth* com uma *playlist* pronta, criada previamente fora da festa. Essa situação é bem distante do que um DJ faz dentro de um baile funk carioca. Basta ver os dados que Novaes (2020) traz quando descreve as performances dos DJs. A criatividade e inventividade de cada DJ são fundamentais. A cadeia de agências envolvidas na definição do tipo de repertório que toca nos fluxos é formada por um coletivo onde não-humanos (artefatos técnicos como *pendrives*, celulares, *playlists* de internet) são tão importantes quanto o lado humano. Talvez por isso faça mais sentido aqui, num primeiro momento, analisarmos a agência musical central dos sistemas de som⁷⁹.

A. S i s t e m a s d e S o m C u s t o m i z a d o s F i x o s

Vou iniciar a descrição por um sistema de som básico que será a matriz primordial para entendermos os outros tipos de sistemas mais complexos. Esses sistemas normalmente são encontrados em bares, restaurantes, lojinhas, barbearias, tabacarias. Chamei de fixos porque não circulam como os paredões e os sons automotivos. Chamei de customizados porque são montados pelos próprios moradores do bairro. O exemplo que vou utilizar para servir de base descritiva encontrei em uma pastelaria. Caminhando uma manhã pelo bairro, vi o sistema de som na entrada de uma pastelaria e fui falar com o dono, Alberto. Perguntei quem havia montado seu som.

⁷⁸ Era comum em pequenos mercados e bares da quebrada a venda de *pendrives* com *playlists* prontas, especialmente de funk, de forró eletrônico e de sertanejo.

⁷⁹ Talvez seja também por isso, que a maioria dos DJs que conheci ganhe a vida dentro de estúdio e não em bailes.

"Eu: Quem montou esse som para você

Alberto (fritando um pastel): Eu mesmo.

Eu: Como você aprendeu a montar som?

Alberto: Eu trabalhava com elétrica numa firma, então já sabia das coisas, sabia como fazer. Eu mesmo fiz.

Eu: Você faz por encomenda também?

Alberto: Faço sim.

Eu: Quanto custaria um desse tipo aqui?

Alberto: Na faixa de uns 2.500 reais. Você compra as peças e eu monto pra você.

Você quer de 15 ou 18? Depende de como você quer?

Eu: Como assim?

Alberto: O falante grave, o subgrave, tem de 15 e de 18. Daí tem os falantes de 12 pro médio, as cornetas e o *tuitar* de agudo. A caixa de madeira eu mando fazer aqui mesmo. Daí você precisa da potência de amplificação, dos cabos e do *receiver*.

Vejam o que pode surgir numa conversa com um dono de pastelaria na quebrada. Um conhecimento técnico riquíssimo sobre sistemas de som que engloba noções de elétrica, eletrônica e áudio. Alberto parece entender muito mais desses assuntos do que eu que sou músico desde os 12 anos de idade." (Diário de Campo, 16/01/18).

Trago abaixo uma foto do som de Alberto, onde podemos observar na parte inferior o falante grave de 15 polegadas, no meio o médio de 12 polegadas, logo acima uma corneta de agudo e por último o *receiver* (desses que colocamos no carro que tem entrada para CDs, *pendrive*, USB e *bluetooth*). Escolhi descrever essa configuração porque ela sintetiza o que um bom sistema de som precisa oferecer. O sistema precisa ser capaz de reproduzir as três grandes regiões do espectro de frequências sonoras que encontramos no mundo do áudio e da música: as frequências graves e subgraves, as frequências médias e as frequências agudas. Normalmente, os sons não customizados não possuem um falante capaz de reproduzir as frequências mais graves e nem as mais agudas. Eles operam mais nas regiões médias. Os extremos de grave e agudo são mais difíceis de serem reproduzidos sem distorção sonora. Por isso, a customização dos equipamentos de som não pode passar despercebida. Alberto disse que costuma ligar o som alto nos finais de semana tocando principalmente forró eletrônico.



Foto 10: Sistema de som customizado, montado pelo Alberto.

B. Paredões de Som

Como o próprio nome já indica, um paredão de som é uma parede de alto-falantes. Normalmente, ele é montado em cima de um reboque para que possa ser transportado para os locais onde vai atuar. Sua montagem é complexa e cara. Existem alguns fabricantes locais desses paredões. Jonas Marreiro é um desses jovens que monta paredão de som. Ele têm 21 anos e possui alguns paredões que aluga nos finais de semana. O valor do aluguel varia de acordo com o tamanho do paredão. Um paredão médio custava, entre 2017 e 2019, em torno de 500 reais o aluguel. Um paredão maior poderia custar 1000 reais ou mais para ser alugado. Quem arca com o aluguel dos paredões de som normalmente é um dono de bar local. Os paredões de som possuem nomes e são conhecidos dentro da quebrada⁸⁰. São ornados com pinturas chamativas,

⁸⁰ Existe um paredão de som que é famoso no mundo do funk em toda cidade de São Paulo, o paredão Megatron (nome real). Existe até um canal no Youtube chamado "Oficial Megatron" com quase 10 mil inscritos. No canal encontramos vídeos com performances do paredão ao vivo e vídeos com *playlists* que tocam no paredão Megatron. É como se o paredão fosse um selo de qualidade para os funkeiros e para os MCs; a música que toca no paredão ganha status de hit dos bailes. Na descrição de um vídeo encontramos a seguinte informação: "O Paredão Megatron é um projeto do Club da 3, loja de som automotivo localizada em Guarulhos/SP. É considerado o maior som de reboque de São Paulo e já tocou nos principais eventos dentro de estado, como Nitro Point, Blocos de Carnaval 2018, Baile da Marcone, Sítios de Paredões." Segue o link de um desses vídeos com *playlist* do Megatron: [file://localhost/Megatron/ https://www.youtube.com/watch%3Fv=YBVvjXzU3A0](https://www.youtube.com/watch%3Fv=YBVvjXzU3A0)

luzes de neon e possuem na parte superior um *led* onde pode-se inserir textos de propaganda, de divulgação, contato para aluguel, etc. São uma profissão para muitas pessoas.

Apesar de receber esse nome "Paredão de Som" e de efetivamente ser formado por uma parede de alto-falantes de diversos tamanhos, os paredões se locomovem. A ideia de parede pressupõe uma total fixidez. Ninguém transporta uma parede de tijolos ou de concreto ou mesmo de madeira. Normalmente, quando se constrói uma parede ela é fixa. Os paredões carregam essa ambiguidade, são paredes que se locomovem, são acoplados num carroto que pode ser transportado. Durante a semana eles ficam estacionados em alguma garagem, e de 5a a domingo são transportados para os pontos de fluxo ou para eventos que exijam potência sonora amplificada. Uma das atividades dos donos de paredão é promover encontros em locais fechados e afastados como sítios e cobrar entradas.



Imagens recortadas do perfil de instagram @paredao_bb

Nas duas imagens acima, do perfil de instagram @paredao_bb (nome real), vemos a configuração do Paredão BB, membro da equipe Limit Zero (nome real) que costuma frequentar encontros automotivos. Ele é formado por três falantes de grave, dez falantes de médio, oito tuiters e oito cornetas de agudo. Além desse conjunto de

falantes, lembremos que são necessárias potências de amplificação, *receiver*, luzes, estrutura de madeira onde os falantes são encaixados. É um equipamento extremamente caro - ouvi relatos de paredões que custavam de 20 a 100 mil reais. Para receber o status de paredão de som deve ser formado pela somatória de diversos sistemas mais simples como o som do Alberto. Os paredões são fixos quando comparados com os sistemas de som automotivos que cabem dentro de um porta malas. Alguns são fixos também pela potência elétrica que demandam para operar, ou seja, eles precisam estar ligados numa tomada ou invés de uma simples bateria de carro como no caso dos sons automotivos. Entretanto, podem ser transportados via reboque. Na segunda imagem, vemos um flyer de um evento de paredões organizado pela equipe "Mulekot's"(nome real), onde o Paredão BB vai ser ativado ao lado de outros. Vemos que é cobrada entrada apenas de homem e que vai acontecer num sítio. A equipe "Mulekot's" em sua página de facebook se define como: "equipe de som e rebaixados que leva alegria por onde passa NOIS É O BAILE"⁸¹.

C. Sons Automotivos

Os sons automotivos podem ser divididos em dois tipos: sistemas de som automotivo originais de fábrica ou sistemas de som automotivos customizados. Os primeiros são os equipamentos de som normais que já vêm junto com o carro de fábrica. O som automotivo que me interessa aqui é, na verdade, o sistema de som automotivo customizado. Eles são pequenos paredões instalados na parte traseira dos carros. Um carro com um sistema de som desse tipo passa a ser chamado de *nave*. De fato, alguns desses sistemas de sons são tão grandes que parecem turbinas. Os falantes instalados na parte traseira lembram turbinas de uma nave espacial. Alguns sistemas de som desse tipo deixam os carros parecendo muito o "Delorean" do filme "De Volta Para o Futuro". O Delorean é uma *nave*. É uma máquina do tempo. É um carro transformado que no segundo filme da série (são quatro filmes no total) passa a voar. Os carros que circulam nos fluxos de funk também são transformados. São transformados em máquinas de som. Máquinas que amplificam o som e que podem circular transportando o som por diversos locais, e que, eventualmente, podem fugir da polícia quando esta "molha" o baile.

⁸¹ <https://www.facebook.com/Equipe-mulekots-619352731504363/>



Foto 11: Delorean do filme "De Volta Para o Futuro".



Foto 12: Um jovem dança e bebe próximo a uma *nave* vermelha em um encontro automotivo, Mauá 04/03/2018.

Um carro no funk é muito mais do que um carro. É um símbolo de poder, de velocidade, de sucesso, de transformação social e de masculinidade. As letras de funk trazem o tempo todo referências às marcas e modelos de carros de luxo e esportivos como o Camaro e o Veloster. Alfred Gell (1998) já escreveu sobre a questão, afirmando que os carros podem ter uma agência autônoma dependendo do contexto e das relações que os envolvem.

"Assim como o vendedor confronta um potencial cliente com seu corpo (seus dentes bem cuidados e seu cabelo bem penteado, índices corporais de competência nos negócios) ele também confronta o comprador com seu carro (um Mondeo, último modelo, preto) uma outra parte corporal sua, destacável, disponível para avaliação e aprovação. Por outro lado, uma lesão sofrida pelo carro é um golpe pessoal, um ultraje, mesmo que o dano possa ser reparado e a companhia de seguros pague. O carro não é apenas um locus da agência do proprietário, e um canal através do qual a agência de outros (maus condutores, vândalos) pode afetá-lo - é também o locus de uma agência 'autônoma' própria." (GELL, 1998: 18 - tradução minha).

Pude observar essa valorização dos carros, e um amplo conhecimento dos tipos, modelos e marcas de carro entre os homens que conheci na quebrada. Essa valorização ficou evidente no dia em que ofereci carona para um grupo de jovens que estava indo participar da gravação de um clipe de um MC local, numa mansão na Zona Norte. Enchi meu Fiat Uno preto 2008 com quatro jovens. No caminho, eles comentavam a marca, o modelo, a velocidade e a beleza dos carros. Sabiam todos os nomes e conheciam muito mais do que eu sobre o universo dos carros. Quando viam um carro mais chamativo eles diziam: "Esse é *nave*!" No caso, as *naves* eram os carros caros, os carros esportivos, os carros transformados (com sistema de som customizado e/ou rebaixados). No fluxo de funk, um carro que não é de luxo mas que é transformado com sistema de som customizado, passa a ser chamado também de *nave*. Meu Uno não era considerado uma *nave*. Mas se eu "tunasse" o som dele ou rebaixasse a suspensão, eu passaria a ter uma *nave*.⁸² "Tunasse" vem de "tunar" que

⁸² Vale notar que meus jovens passageiros tiravam sarro do jeito que eu dirigia, respeitando os semáforos e limites de velocidade. Um outro carro que saiu do mesmo local conosco levando outro grupo de pessoas que participariam do clipe, disparou na minha frente cortando pela direita, entrando

significa colocar um sistema de som potente para "bombar" no fluxo. Costuma-se dizer: "Esse carro tá tunado!" Rebaixar o carro também é uma das coisas que o transforma em *nave*. O rebaixamento tem um lado estético, deixaria o carro mais bonito na opinião dos jovens, e tem um lado aerodinâmico tornando o carro mais estável e veloz.



Foto 13: Jovem em frente a sua *nave* no fluxo de funk da rua Mariana.

D. Sistemas de Som de Fábrica

Estou chamando de Sistemas de Som de Fábrica todos os sistemas que não são customizados, ou seja, os que não são produzidos pelos próprios usuários ou moradores ou sob encomenda. Os sons de fábrica podem ser automotivos ou podem ser sons mais comuns que todos temos em casa. São sistemas de som mais fáceis de encontrar em lojas do ramo ou em grandes lojas de departamento como Casas Bahia e Lojas Americanas. Apresentam grande variedade, mas costumam ter uma potência sonora menor do que a dos sons customizados, especialmente no que diz respeito às

em linha de ônibus, atravessando farol vermelho. A velocidade é um valor e um desempenho esperado de quem pilota uma *nave*.

frequências graves. Em relação ao funk, esses sons de fábrica cumprem a função normal de reprodução sonora que estamos mais acostumados a encontrar em qualquer outro lugar. Agrupei esses sistemas simplesmente para mencionar que eles também existem no bairro e convivem com os outros tipos. Até mesmo os celulares e computadores podem ser considerados sistemas de som desse tipo, já que hoje em dia, muitas pessoas escutam som diretamente nesses aparelhos. Por serem aparelhos com potência sonora bem abaixo da potência dos sons customizados eles não "chamam atenção" no baile funk, sendo assim os sistemas de som menos valorizados.

Importante essa descrição sobre as configurações sócio-técnicas dos sistemas de som que são agentes sociais fundamentais na produção da massa sonora que compõem os fluxos de rua. A fabricação, manipulação e circulação dessa rede de equipamentos acaba sendo atividade majoritariamente masculina.

Na Raba Toma Tapão

*"Marquin-marquin WF, o brabo de BH (?)
Marquinho WF, sucesso com a mulherada
É o Niack chega, embraza E dá choque no seu sistema
Hoje eu te levo pra casa Só não me arruma problema
Tu pediu pra eu te botar E eu boto com pressão
Então vai, já se prepara Na raba toma tapão
Se prepara, na raba toma tapão
Se prepara, na raba toma tapão
Sem negligência, vai Que o pai 'tá boladão
Marquin-marquin WF Que te bota com pressão
Se prepara, na raba toma tapão Então vai, então vai, então vai loira safada
Oi, bota a jaca pra tremer Quero ver tu balançando
Quando o grave bater Não se acanhe no talento
Eu sei que vai querer descer Com esse beat ritmado
Que te faz se envolver Sem negligência, vai
Que o pai 'tá boladão Marquin-marquinWF Que te bota com pressão"*

("Na Raba Toma Tapão", MC Niack).

Na "Raba Toma Tapão" foi um dos grandes hits funks de 2020, o clipe no canal Kondzilla⁸³ ultrapassou 100 milhões de visualizações. MC Niack (nome real) alcançou números altíssimos no aplicativo chinês *tik tok* (rede social de vídeos que faz bastante sucesso entre os adolescentes)⁸⁴ e, posteriormente, em todas as plataformas de música - o que revela, por um lado, a popularidade da vertente putaria, e por outro, os novos mecanismos de circulação e de música. "Botar com pressão" é uma expressão que remete a um universo de masculinidade centrado na força física, e onde o ato sexual se baseia na penetração da mulher (que aparece como safada) pelo homem. Curioso notar que a voz de Niack é uma voz de garoto, uma voz suave para os padrões da putaria que tem em nomes como Catra, famoso pela voz rouca e grave, uma referência. Niack tinha apenas 17 anos de idade quando gravou essa música.

Trouxe esse exemplo de Niack para problematizar um aspecto importante do fato de haver um empoderamento masculino na relação dos homens com os sistemas de som. Os grandes hits da internet acabam indo para os paredões de som dos fluxos. O discurso que se propaga nas letras e ocupa as ruas é de uma heterossexualidade normativa sob a perspectiva masculina. Existe uma hegemonia masculina e heterossexual que se expressa no repertório tocado pelos ciborgues do fluxo e que se expressa também nos grandes sucessos da internet, em plataformas como *Spotify* e *Youtube*.

Nas tabelas que apresento a seguir, fornecidas pela *Playax* (empresa especializada em mapeamento de audiência musical que apresentei na introdução da tese), podemos observar os top 20 MCs de funk brasileiro de acordo com o índice de audiência musical, nos anos de 2019 e 2020. Em 2019, apenas duas artistas mulheres na lista - Pocah e MC Mirella (nomes reais). Em 2020, nenhuma mulher na lista. Os números do índice que aparecem do lado esquerdo foram formados a partir de uma mescla do número de plays no *Youtube* e *Spotify*, número de seguidores no *facebook* e *instagram*, e número de vezes que o MC foi tocado em programas de rádio. Essa mescla utiliza diferentes escalas para os números da internet que são contados em milhões, e os números de execuções de rádio que são contados na casa dos milhares.

⁸³ <https://www.youtube.com/watch?v=UR7O8IekguY>

⁸⁴ <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/05/27/como-na-raba-toma-tapao-foi-de-desafio-no-tiktok-ao-topo-das-paradas-do-brasil.ghtml>

Para saber mais sobre a formação desses índices numéricos recomendo o vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=e_NvAiDY6eQ&t=4s

#	NOME	GÊNERO	
			A ▾
1	Kevinho	Funk Brasileiro	100,88
2	Jerry Smith	Funk Brasileiro	68,58
3	Mc Livinho	Funk Brasileiro	56,14
4	MC Kekel	Funk Brasileiro	48,47
5	Mc Don Juan	Funk Brasileiro	39,37
6	Dennis Dj	Funk Brasileiro	33,37
7	MC WM	Funk Brasileiro	26,31
8	MC Kevin o Chris	Funk Brasileiro	25,11
9	Mc Pedrinho	Funk Brasileiro	23,4
10	Mc Davi	Funk Brasileiro	22,83
11	Mc Bruninho	Funk Brasileiro	21,37
12	Pocah	Funk Brasileiro	18,78
13	Mc Hariel	Funk Brasileiro	16,9
14	MC Lan	Funk Brasileiro	16,01
15	MC Fioti	Funk Brasileiro	15,31
16	MC G15	Funk Brasileiro	13,81
17	Mc Rodolphinho	Funk Brasileiro	13,74
18	Mc IG	Funk Brasileiro	12,98
19	Mc Kevin	Funk Brasileiro	11,89
20	MC Mirella	Funk Brasileiro	11,24

Top 20 MCs de funk brasileiro em 2019. Fonte: *Playax*.

#	NOME	GÊNERO	
			A ▾
1	Mc Don Juan	Funk Brasileiro	52,96
2	Kevinho	Funk Brasileiro	52,33
3	MC Kevin o Chris	Funk Brasileiro	45,99
4	Mc Livinho	Funk Brasileiro	39,71
5	Jottapê	Funk Brasileiro	36,74
6	Dennis Dj	Funk Brasileiro	33,15
7	JS o Mão de Ouro	Funk Brasileiro	31,55
8	Jerry Smith	Funk Brasileiro	28,02
9	Mc Lipi	Funk Brasileiro	26,29
10	MC Paulin da Capi...	Funk Brasileiro	24,51
11	Mc Pedrinho	Funk Brasileiro	22,22
12	Mc Lele JP	Funk Brasileiro	22,14
13	Mc Davi	Funk Brasileiro	21,98
14	MC Marks	Funk Brasileiro	20,16
15	Pedro Sampaio	Funk Brasileiro	19,72
16	MC Kekel	Funk Brasileiro	19,05
17	Mc Neguinho do K...	Funk Brasileiro	18,96
18	Mc Zaac	Funk Brasileiro	18,72
19	Gaab	Funk Brasileiro	18,43
20	FELIPE ORIGINAL	Funk Brasileiro	17,99

Top 20 MCs de funk brasileiro em 2020. Fonte: *Playax*.

Outra informação interessante que a *Playax* me forneceu foi dos MCs que mais cresceram nos últimos anos. Em 2020, uma jovem que conheci na Liga do Funk em 2016 - num momento em que ela ainda não era tão famosa - entrou para a lista dos top 20 que mais cresceram no Brasil, estou falando da MC Dricka (nome real), uma das poucas MCs mulheres que toca nos fluxos de rua desde 2018. A seguir, vamos olhar para algumas respostas femininas a essa hegemonia masculina.

3.3 MINHA BUCETA CÊ NÃO VAI COMER DE NOVO

MC Dricka é uma artista que vem se destacando na cena do funk desde 2018, quando lançou na rede o mandelão "Empurra Empurra"⁸⁵ e vem seguindo uma linha de empoderamento feminino pela putaria. Conheci a Dricka nas reuniões da Liga do Funk em 2016 e fiquei impressionado com suas músicas e sua performance na época. Ela cantava "Que picante, que picante! Patricinha sobe o morro pra dar pra traficante!" Suas letras usam a putaria, mas sempre com algum sarcasmo, humor ou crítica social. Nesse refrão, ela conecta a figura da patricinha (a mulher que é de fora da quebrada) à figura do traficante (que assume um lugar sexualmente atraente). O sexo é usado para inverter posições e reconfigurar relações. Entretanto, no caso de Dricka, assumidamente lésbica, as fronteiras de gênero e sexualidade se borram e se confundem. Ela canta letras onde deseja sexo com homens e letras onde deseja sexo com mulheres. A hegemonia heterossexual não funciona aqui e seu sucesso atual é um exemplo de como vozes dissidentes vêm ganhando força.

Vai fazer Carão

"Bem loucão de lança querendo me agredir

Bem no meio do baile não quer me ver feliz

E é assim, ó!

Vai fazer carão, vai passar nervoso

Mas minha buceta cê não vai comer de novo (Will DF)

⁸⁵ Mandelão é um estilo de funk caracterizado por letras curtas e repetitivas normalmente de cunho sexual, um jeito de cantar quase falado, base crua com poucos elementos, e uma produção mais "suja" e mais "favela". Dricka tem duas versões da música, uma onde canta "Empurra que sou puta", outra onde canta "Empurra que sou tua". A versão mais "pesada" está em canais de Youtube como o "Ritmo dos fluxos", enquanto a versão mais "leve" está nas plataformas de música como *Spotify* e *Deezer*.

Vai fazer carão, vai passar nervoso
Mas minha buceta cê não vai comer de novo (Will DF)"
(*"Vai Fazer Carão"*, MC Dricka).

"Deiveson: Deixa eu te perguntar uma coisa, da onde que surgiu essa música vai fazer carão?"

Dricka: Eu estava no baile do Eliza Maria, com a Valesca, né. E lá, escreveu não leu, o pau comeu, se o cara acha que você tá namorando com ele, mesmo tendo terminado vai te bater. A menininha encostou do nosso lado, nós nem conhecia ela. Ela tava parada no baile, o cara chegou agredindo a mina, tá ligado!? Eu não aguentei ver isso, nem a Valesca, nós já se intrometeu. Daí ele falou "não se intromete" eu perguntei se ela tava com ele, ela disse que era o ex namorado "eu terminei com ele tem um ano e ele quer vir me agredir toda vez nos bailes, quer vir me mandar embora". Nisso, ele veio de novo batendo nela, nós saiu correndo, nós tentando separar. Cheguei em casa e xovei."

(Entrevista de Dricka no canal do youtuber Deiveson Alves, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kxD4pPSS3k>).

Dricka é uma das novas vozes de uma linhagem feminina empoderada que se iniciou com artistas como Tati Quebra Barraco (BONFIM, 2015), Valesca Popozuda (GOMES, 2015) e Deize Tigrona (nomes reais) no Rio de Janeiro. O empoderamento feminino no funk não é novidade, é tema de teses, estudos, notícias e de documentários como o fundamental "Sou Feia Mas Tô Na Moda", dirigido por Denise Garcia, lançado em 2005. Não é o objeto central da minha pesquisa, mas emerge como um interface de diálogo importante e necessária, especialmente quando trato a relação dos homens com seus sistemas de som como um tipo de empoderamento masculino nos fluxos de rua. O que farei a seguir é tangenciar alguns pontos desse empoderamento feminino a partir de algumas mulheres que conheci através das reuniões da Liga do Funk.

Na música "Vai Fazer Carão", Dricka deixa claro que não vai aceitar agressão masculina e explica na entrevista que a inspiração da letra veio de uma situação real vivida dentro de um baile funk. Entretanto, no universo dos fluxos de São Paulo essas vozes femininas não encontram o devido espaço de execução nos sistemas de som

dominados por homens. Esse é um fato que chamou minha atenção na etnografia. Dricka é uma exceção curiosa, sendo uma das poucas MCs mulheres que vêm sendo tocada nas ruas das quebradas. Na própria Liga do Funk, a MC Cacau Rocha (nome real) foi uma liderança feminina, tendo formado junto com outras MCs o "Bonde das Mina Livre". Cacau Rocha não alcançou o mesmo sucesso de Dricka, mas suas músicas falam coisas bastante parecidas.

"O meu som eu faço pra duas coisas: pra passar a mensagem daquilo que eu acredito e pra passar conhecimento... Mano, eu sempre fui uma mina que gosta de ler pra caramba, que tem essa parada de saber falar uma linguagem mais intelectual, mas saber também falar uma linguagem da quebrada, porque foram dois mundos que estavam ali junto comigo. E aí, se eu li Simone de Beauvoir, uma filósofa francesa que dizia "meu corpo, minhas regras". Ela escreveu um livro sobre a mulher falando que o que eu faço com meu corpo tem que ser direito meu, eu vou colocar isso na minha música"

(MC Cacau Rocha, entrevistada por Giulia Romagnollo e Gabriela Gasparini, disponível em: <https://medium.com/@laboratoriodejornalismo2017/mulheres-no-funk-da-origem-até-os-dias-de-hoje-3e97755ddfad>).

Minha Xota Manda no Seu Pau

Vou rebolando, hipnotizando geral

Vou rebolando, hipnotizando geral

Os moleque falador diz que estão pegando todas

Passou rodo no baile , deixou as mina lôca

Olha que eu tô ligada, eu vou te perguntar

Tu pegou todas essas mina e quantas que chegou lá?

Se tu for comportado a Cacau vai ensinando

Finge que tu é patrão, mas eu que tô no comando

Você não vai se arrepender, vai ficar sensacional

Minha Xota manda

Minha Xota manda no seu Pau

Minha Xota manda

Minha Xota manda no seu Pau

Yeah, Yeah, vou rebolando

Vou rebolando, hipnotizando geral
Vou rebolando, hipnotizando geral
Ela que manda, ela que manda na moral
Ela que manda, ela que manda na moral"
("Minha Xota Manda no Seu Pau", MC Cacau Rocha).

A letra de Cacau Rocha pode ser considerada pela temática e termos que traz (sexo, xota, pau), como pertencente ao estilo putaria. Uma característica desse estilo é essa linguagem direta e explícita, sem metáforas e sem censura, que pode causar certo incômodo nos mais conservadores⁸⁶. É como se depois de um longo período histórico onde a sexualidade foi o tema secreto de confidentes e confessores - seja nas relações entre padres e fieis, pais e filhos, médicos e pacientes, professores e alunos (FOUCAULT, 1999) - ela pudesse ser aberta explicitamente em brechas artísticas, como é o caso dos discursos sonoro-musicais do funk putaria⁸⁷. A linguagem explícita poderia ser pensada como um dos comportamentos inócuos que constituem para Gayle Rubin (2003) o material de fundo do "pânico moral"⁸⁸ que recai sobre a sexualidade:

⁸⁶ Muitas vezes observo em redes sociais com facebook reações ferozes das pessoas contra o funk putaria. Uma das alegações comuns é que esse estilo de funk estimula abusos sexuais, estimula a sexualização precoce das crianças, estimula o machismo, etc. A letra de Cacau Rocha, entretanto, demanda outras visões sobre a putaria. Uma possibilidade seria considerar esse funk como consciente, ou como um híbrido de putaria com consciente.

⁸⁷ Importante dizer que letras falando de sexo não são inovação do funk putaria. James Brown, para citar um exemplo, lançou em 1970 um álbum chamado "Sex Machine" (Máquina de sexo). Em 1954, para citar um exemplo anterior, Muddy Waters chocou a classe média conservadora norte-americana com o blues "I Want to Make Love to You" (Eu quero fazer amor com você). Na música brasileira, inúmeras canções falam de sexo, mas as vezes não são percebidas, nem condenadas moralmente por não serem tão explícitas. No documentário "Sou Feia Mas Tô na Moda" (2005) dirigido por Denise Garcia, um dos questionamentos centrais que surgem pelos depoimentos de diversos personagens é: Por que somente o funk é condenado por falar de sexo, quando diversos outros gêneros musicais também falam de sexo?

⁸⁸ Para entender um pouco mais o pânico, o medo e a histeria que o funk putaria tem despertado na sociedade vale notar que o Ministério Público processou e investiga alguns MCs. Segundo matéria divulgada no site do portal globo dia 24/04/2015, vários MCs estavam sendo investigados sobre o "forte conteúdo erótico e de apelos sexuais em músicas e coreografias de crianças e adolescentes músicos." A matéria focaliza o caso da MC Melody de oito anos que trabalha com o pai também MC. "Segundo uma das representações publicadas no inquérito, MC Melody "canta músicas obscenas, com alto teor sexual e faz poses extremamente sensuais, bem como trabalha como vocalista musical em carreira solo, dirigida por seu genitor". O pai, MC Betinho, responde que nunca obrigou a filha a fazer nada e que ela dança e canta funk porque gosta. Na percepção de Betinho, haveria uma perseguição ao funk.

(disponível em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2015/04/ministerio-publico-abre-inquerito-sobre-sexualizacao-de-mc-melody.html>).

"Racionaliza-se a criminalização de comportamentos inócuos como homossexualismo, prostituição, obscenidade ou o uso de drogas para fins de divertimento, apresentando-os como ameaças à saúde e à segurança, aos homens e às mulheres, à segurança nacional, à família ou à própria civilização." (RUBIN, 2003: 51).

Mas a linguagem sexual explícita de Cacau Rocha possui uma conotação política forte, que insere a artista numa agenda de debates feministas. Nos encontros que presenciei na Liga do Funk, Cacau Rocha cantou essa música sempre que subia no palco, sendo ovacionada e acompanhada com entusiasmo por todas as pessoas presentes, tanto homens quanto mulheres. As vezes usando shorts curto, com as pernas à mostra. As vezes usando um top com a barriga à mostra, Cacau cantava dançando, mexendo o quadril e gesticulando bastante, deixando a performance bastante sensualizada. O corpo enfatiza o que a letra diz, enquanto canta "Vou rebolando, hipnotizando geral" ela rebola e hipnotiza a plateia. Ela manda nos homens; a música manda no seu corpo e na sua performance. Dança e música dizendo algo juntas, opinando politicamente.

O que eu faço com meu corpo tem
que ser direito meu
eu vou colocar isso na minha música

"Minha Xota Manda no Seu Pau" e "Vai Fazer Carão" são exemplos de funks putaria políticos e que representam vozes dissidentes num universo dominado pelos discursos masculinos heterossexuais. Em suas falas na Liga do Funk, Cacau sempre mencionava a questão da violência do homem contra a mulher, falava do empoderamento feminino atual e enfatizava bastante a necessidade do consentimento feminino nas interações com o sexo oposto. Sua letra trata de uma relação heterossexual onde o gênero feminino é mais forte e domina o masculino. Ao mesmo tempo em que essas jovens MCs ocupam um espaço narrativo através de suas músicas, a Liga do Funk me apresentou ao trabalho de Renata Prado (nome real) que pratica o empoderamento feminino no universo da dança.

"Desde que conheci a pesquisadora e dançarina Renata Prado numa roda de conversa na Liga do Funk, acompanho suas postagens e atividades no *instagram*. Fazendo netnografia, hoje acompanhei o trecho de uma *live* onde Renata falou coisas importantes sobre como se relaciona com seu corpo e sua sexualidade.

"Eu sou uma mulher hétero. As vezes até numa relação com homens não consigo explorar meu corpo, nem eles conseguem explorar meu corpo da forma que desejo, então esse momento (da pandemia) vai ser de eu explorar meu corpo. Vou bater siririca sim! Vou usar meu vibrador, vou conhecer minha vulva, vou conhecer o ponto que eu gosto de sexo, vou conhecer o meu lado sexual. E isso já me ajudou bastante, porque você tá gastando uma energia. O gozo é energia, você gasta energia com ele. Conversando sobre bater siririca você ouve muita mulher dizer que depois de bater siririca entra num sentimento negativo... um sentimento de sujo, de "pô tô me sentindo mal". Aí, acho que é uma parada que a gente precisa refletir. Cara, por que você se sente mal tocando seu corpo?"

Acho que é um puritanismo que a gente carrega em nosso corpo de forma inconsciente que a gente não percebe. E é uma briga constante que sempre vou falar quando as pessoas me perguntam "ah Renata, você fala do corpo da mulher de uma forma sexual, mas isso não leva à hiperssexualização do corpo da mulher? Eu acho que não. Acho que existe sim uma hiperssexualização do corpo da mulher, mas acho sim que tem as mulheres que são decididas o suficiente para fazer o que quiserem com seus corpos, e isso precisa ser respeitado. Então, na medida em que eu tô me tocando e aquilo tá sendo bom pra mim e depois que aquele momento de prazer meu acaba e eu me sinto mal é porque inconscientemente tô carregando alguma moralidade que não me pertence. É uma moralidade que a sociedade coloca nas nossas costas e que somos fadadas a carregar. O meu trabalho é justamente dizer pras pessoas, olha a gente não precisa carregar esse fardo.

Se a gente for pensar nas relações sexuais heteronormativas a relação acaba quando o homem goza. O cara goza o sexo acabou! Então eu vou ser a pessoa eternamente defensora da siririca, porque a gente precisa conhecer nosso corpo, a gente precisa aprender a se tocar, conhecer os prazeres do nosso corpo. A gente precisa entender que isso não é sujo. A gente precisa entender que isso não é um pecado, que isso não é violência. Pelo contrário, isso é conhecer nosso corpo. Então vamos aproveitar que estamos em casa gente, vamos acordar, bate uma

siririca, depois vai tomar banho, toma um café e vai fazer o que tem que fazer. Sempre vou ser defensora da siririca. Nossa Renata você é maior siririqueira. Sim, sou mesmo, gosto de gozar!"

Renata está tratando aqui de uma técnica do prazer básica; a masturbação. E fala também do estigma que a masturbação tem dentro de um moralidade que "a sociedade coloca". A siririca faz algumas mulheres se sentirem "suja", se dar prazer traz um sentimento de culpa, ideias que Renata tenta combater na sua fala. Ela é uma pessoa que pensa e opina sobre o corpo e com o corpo. Ela pesquisa a dança no funk há anos, e criou a "Academia do Funk" para transmitir seus conhecimentos corporais. Em seu canal, Renata manteve a "Academia do Funk" ativa durante a pandemia promovendo aulas de dança online toda segunda-feira, às 19:00 horas. Acho as aulas da Renata difíceis, não consigo realizar as movimentações de quadril que ela sugere, mas tentei algumas vezes e fui devagar sentindo meu corpo mais "livre". Acho que mais importante do que conseguir fazer igual é ir ativando regiões do meu corpo que eu nem conhecia. Não conhecia porque não me permitia conhecer sendo homem hétero branco. Só percebi o quanto eu tinha vergonha de rebolar depois que fiz a primeira aula da Renata. Libertar meu quadril. Liberdade para rebolar, liberdade para se masturbar; dois conceitos que a netnografia com Renata Prado trouxe." (Relato de netnografia, dia 18/09/2020).

"A natureza nos afeta quando nós "pertencemos" ao céu ou à grama e podemos nos identificar com as árvores e flores. Uma festa bem-sucedida é aquela em que a conversação flui sem esforço porque as pessoas são sensíveis com os humores e interesses de cada um. Num bom seminário, todos os presentes se envolvem fisicamente, ficam exaltados e geralmente surpresos pelas observações brilhantes que saem de suas bocas. O fazer musical é mais excitante quando os performers e os instrumentos são como um ao serem tocados; e isso é contagiante e sentido pela plateia. Pinturas e esculturas são apreciadas quando elas deixam de ser objetos deixados no espaço, quando o observador fica "perdido" no ritmo das suas cores ou formas e superfícies. O amor é mais arrebatador quando ele transcende a obviedade sexual, quando uma excitação genital subsidia e dá caminhos para uma consciência mais geral de todo o corpo, e o corpo é levado a um movimento de contraponto, do qual o coito é apenas uma fase. Estados somáticos similares parecem ser induzidos por bebidas, drogas ou jejuns; mas eu penso que seria mais correto dizer que tais dispositivos não induzem ao estado

tanto quanto ajudam a suprimir as regras culturais que inibem sua expressão natural."

(BLACKING, 2020: 316-317).

Renata Prado é uma mulher negra, é uma mulher do funk e uma mulher da dança. Durante a pandemia, conseguiu manter seu trabalho dançando funk ativo graças ao seu perfil do instagram. Graças ao repertório de funk disponível na internet. Graças ao sistema de som que possui em sua casa. Seu corpo dançando funk, que chega à tela do meu celular e me induz a libertar meu quadril, é um exemplo dessa construção ciborguiana de pessoas e máquinas; é um exemplo da ubiquidade dessa construção. É a rede tecnocultural de híbridos que Haraway enxerga na realidade social contemporânea. John Blacking foi um homem branco, foi um homem da antropologia e foi um homem da música. Fez pesquisa de campo entre os Venda, na África do Sul. Viveu antes da era do compartilhamento digital de informações, mas seu corpo de ideias vive e circula dentro do ciberespaço nos textos que escreveu. O trecho acima é de um texto de 1977 chamado "Por Uma Antropologia do Corpo", traduzido para o português por Érica Giesbrecht em 2020, publicado na Revista GIS (Gesto, Imagem e Som).

Existe um ponto comum entre as falas de Renata Prado e John Blacking: a percepção de que o corpo é inibido de alguma forma (seja pela "sociedade" ou por "regras culturais"). A fala de Renata, ao abordar a "siririca", traz a percepção de como a moralidade construída pela sociedade em que vivemos reprime técnicas de prazer sexual. A propensão à busca pelo prazer é vista como "suja", especialmente para as mulheres. Para Blacking a antropologia do corpo deveria ajudar no entendimento dessas inibições que afetam a todos num nível somático. Segundo o autor, o comportamento humano é gerado a partir de tensões entre técnicas corporais que somos ensinados a praticar e as propensões internas próprias de cada corpo tomado individualmente. Blacking também defende a não divisão entre mente/corpo; é disso que trata o trecho que trouxe acima, de como os estados somáticos mais intensos ocorrem em momentos onde não sofremos a inibição das regras culturais, momentos em que experienciamos os fluxos mentais e corporais como uma coisa única e integrada. Ele sugere que deveríamos enquanto antropólogos "experimentar os corpos dos Outros através de nossos próprios corpos e aprender mais sobre alguns estados

somáticos que nós podemos entender, mas sobre os quais sabemos pouco além das descrições verbais inadequadas da nossa sociedade." (BLACKING, 2020: 315). Renata Prado em sua fala na *live*, convida as mulheres a experimentarem outros corpos que sejam mais livres para se tocarem e investigarem o prazer.

Minha experiência com as aulas de dança *online* da Renata Prado durante a pandemia traz a lembrança de meu corpo sempre plugado - com um computador e/ou um celular - sendo atravessado por um turbilhão de imagens, sons e textos. Um corpo reagindo, respondendo, refletindo, rebolando a partir dos estímulos que as máquinas interconectadas carregam pelo ciberespaço. Nessas lembranças, meu corpo nunca é um corpo puramente humano. O elemento máquina está sempre presente. E mesmo quando estava realizando etnografia nos fluxos, nas ruas da quebrada, os corpos humanos (orgânicos) estavam sempre em íntima relação com os corpos não-humanos (elétricos e eletrônicos). A netnografia do trabalho de Renata Prado me levou a conhecer o trabalho de outra mulher da dança e do funk - Taísa Machado (nome real).

3.4 MULTIDIMENSIONALIDADE E CONEXÃO COM EXPERIÊNCIA DE LIBERDADE NA DANÇA

Taísa Machado é a criadora do AfroFunk, que é apresentado como uma "fábrica de ações e conteúdos para o movimento **funk carioca**, que atua principalmente em dança, utilizando esta linguagem como tecnologia social e o corpo como fonte de saber." (MACHADO, 2020). As oficinas de dança que Taísa ministra no AfroFunk normalmente são abertas somente para mulheres, um dado importante a se considerar. Além de criadora desse coletivo, considero Taísa uma intelectual⁸⁹ extremamente importante da corporalidade feminina e da dança pelo modo apurado com o qual consegue descrever em palavras os sentidos e significados da dança funk no "tecido social". O discurso de Taísa em entrevistas e vídeos é sempre o da aceitação do próprio corpo como ele é no aqui agora. A dança emerge como uma tecnologia sustentável que produz saúde em qualquer tipo de corpo. Para o Afrofunk todos os corpos são potentes e a dança (com foco especial no quadril) é o exercício libertário dessa potência.

⁸⁹ Em Novembro de 2020, foi publicada uma longa entrevista com Taísa Machado, organizada por Marcus Faustini, intitulado "Taísa Machado - O Afrofunk e a Ciência do Rebolado".

"Os últimos dias foram assustadores, ainda bem que por aqui a gente não se intimida fácil. As ideias machistas, misóginas e racistas do presidente eleito e seus eleitores ecoam país afora, é a ética da higienização, a ética da anti diversidade, aliás é a ausência de ética completa. Diante desse cenário só podemos dizer que "só lamento!" Pois não vamos parar.

Vamos seguir *empoderando mulheres, iluminando corpos fora do padrão, inspirando mulheres a lidarem com sua sexualidade, sensualidade e potência.* Não vamos parar de falar sobre a grandeza das manifestações culturais periféricas e faveladas, é tudo nosso. Abra suas asas e solte suas feras! É o bonde da bunda debochada!! Com celulite, com estria, popô fit, popotão, seja como for seu corpo ame - o e dance, porque dançar é opinar com o corpo, é bom, alimentamente e espírito.

Nós pensamos cultura de bunda.

Nós pensamos empoderamento feminino.

Nós pensamos a dança como ferramenta de transformação social.

E nada pode nos parar.

Segue o baile.

[#mulheresnotopo](#) [#afrofunkrio](#) [#funkcarioca](#) [#mulheresnegras](#) [#mulheresempoderadas](#) [#mulherescontrabolsonaro](#) [#corpolivres](#) [#corposempadrão](#)



(Recorte do post no feed do instagram do @afrofunkrio, 31 de Outubro de 2018. Grifos meus em itálico).

"Oi meninas, eu sou a Taísa Machado, tem uma galera que me conhece como Chefona Mermo, e eu vim falar um pouco sobre a oficina de Afro Funk. Tem um monte de gente que acha que a oficina de Afro Funk é uma aula de funk. Ela é uma aula de funk também. Ela é uma plataforma onde a gente pesquisa e pratica *danças com o foco no quadril* para pensar métodos de descolonizar o corpo. É onde a gente tenta encontrar a dança de um outro lugar, mudar a perspectiva temporal com a qual a gente entende a dança.

A dança no ocidente, tudo relacionado a corpo, pensa no futuro, né! Tipo assim "você vai malhar agora para no futuro ter um corpo que serve! Você vai dançar agora, flexionar bastante para no futuro ter um corpo que serve!" E quando a gente pensa a dança no lugar da *comunidade preta*, onde ela é *multidimensional*, onde você dançando você consegue falar com Deus, dançando você consegue acessar seus ancestrais, dançando você consegue acessar a cura, você consegue acessar um monte de coisa, inclusive construir o tecido social da sua comunidade. Então, *pra gente a dança já é!* A dança é aqui agora e não pro futuro quando você tiver um corpo apropriado. Ela te conecta muito mais do que numa direção pro futuro, numa direção pro passado, e isso não é um problema, isso é maravilhoso. Foi no passado que as pessoas dançaram de uma maneira muito livre, onde a dança de fato não tinha a ver com resistência, tinha a ver com liberdade. Quando a gente dança a gente libera dopamina, serotonina, ocitocina, dá uma inibida no corticoide, então a gente promove saúde quando a gente dança. Eu acho sinceramente que a dança foi um terreno que nossos ancestrais deixaram ali cuidado pra gente porque eles sempre dançaram. Nos piores episódios da nossa história nossos ancestrais se levantavam e *dançavam porque queriam deixar impresso em nosso corpo um legado e uma memória de felicidade, de liberdade, uma conexão com essa experiência de liberdade*. O que produz experiências de liberdade são os ambientes onde a gente vive. Então, quando a gente dança e sente isso, é muito poderoso. Eu estou falando de ambiente porque, por exemplo, a gente tem a anemia falciforme. Ela é uma doença fruto do ambiente. Vários estudiosos que pensam aí epigenética e tudo mais, já ligam a anemia falciforme ao período de escravidão, é uma doença gerada pelo ambiente. Então, se têm doenças geradas pelo ambiente, têm curas geradas pelo ambiente. Eu acredito que dançando, deixando no nosso corpo, na memória do nosso músculo impresso a experiência de liberdade a gente também

pode deixar outras memórias no nosso corpo. Memórias de saúde, a gente pode alterar o ambiente dos nossos genes criando memórias de saúde. Porque acho que está mais do que na hora - e o AfroFunk é um exemplo disso - da gente utilizar as nossas tecnologias sustentáveis. *A dança sempre foi uma tecnologia sustentável utilizada pelos nossos ancestrais para manter eles de pé, e para que o nosso corpo tivesse algum atalho para a felicidade.* É isso que a oficina de Afrofunk faz. Tenta, né! (risos)."

(Fala disponível em vídeo postado no *feed* do instagram @chefonamermo, administrado por Taísa Machado, 3 de Agosto de 2020. Grifos meus em itálico).

O foco no quadril é um dado central para pensarmos a questão da sensualidade da dança de ancestralidade africana e o lugar do feminino. São traumas, medos, tabus, preconceitos e estereótipos que estão sendo combatidos pela dança da qual fala Taísa. Ela fala bastante em liberdade. Libertar os quadris. A libertação do rebolado do quadril ao som do funk está conectada à libertação do receio de ser gordo, do receio de ser sensual, do receio de não ser heterossexual, do medo de sofrer assédio por ser mulher e do medo de sofrer preconceito racial. A tecnologia sustentável da dança é política na libertação desses "traumas" de sexualidade, gênero e raça.

"Tem uma coisa, as garotas pretas procuram meu trabalho porque elas querem perder o trauma da hipersexualização. Elas querem dançar sem se sentirem engolidas, sem se sentirem molestadas. E as mulheres brancas, principalmente as mulheres brancas de classe média, elas vem perder o pudor que sempre tiveram. Todo mundo quer chegar no mesmo lugar, mas umas vão pra perder o trauma de serem safadas demais e as outras vão pra poder ser um pouco mais safadas." (MACHADO, 2020: 64).

O rebolado do quadril é tratado como um método de descolonização corporal. Taísa Machado (2020) utiliza a expressão "ciência do rebolado" para afirmar que a dança é um saber legítimo. O corpo que dança funk emerge como um corpo descolonizado, sensual, livre, fora do padrão, que rebola o quadril, que opina politicamente, que produz saúde e mantêm viva uma memória ancestral de alegria e de resistência. Por isso, dançar funk é multidimensional. Nesse sentido, o baile e o fluxo são espaços de acesso à multidimensionalidade. A música funk ativa essas potências corporais que se

materializam nos movimentos das danças. Esse dado da multidimensionalidade que Taísa apresenta pode servir de provocação para compreensão mais profunda de toda cultura funk, inclusive dos fluxos - a juventude que ocupa as ruas das periferias nos fluxos está acessando a multidimensionalidade da dança praticando a "ciência do rebolado". A antropologia da música há muito tempo provoca reflexões acerca da inseparabilidade entre dança e música. O próprio Blacking (1971), entre os Venda, deixa claro que música e dança são uma coisa só; não faz sentido fazer música sem dançar e vice-versa. E no caso dos Venda, são atividades majoritariamente coletivas. No funk a conexão entre música e dança⁹⁰ é central - o funk carioca surgiu na pista de dança (VIANNA, 1988).

N ó s p e n s a m o s c u l t u r a d e b u n d a

N ó s p e n s a m o s e m p o d e r a m e n t o

f e m i n i n o

N ó s p e n s a m o s a d a n ç a c o m o

f e r r a m e n t a d e t r a n s f o r m a ç ã o s o c i a l

O "foco no quadril" que Taísa enfatiza é algo presente no universo do funk de diversas maneiras e em diversos contextos - nos cliques dos MCs no Youtube, nas letras de música, nos bailes e fluxos de funk, em associações e coletivos (como AfroFunk e Liga do Funk), nos vídeos compartilhados pelos jovens nas redes sociais e nos shows ao vivo, para citar alguns exemplos. Entretanto, devemos colocar em perspectiva que a libertação do quadril é resultado de um longo processo histórico. As danças das comunidades negras eram vistas como "pouco inocentes" e contrárias aos "bons costumes".

"A expressividade dos ritmos e das danças negras ocasionou proibições. O Santo Ofício de Lisboa, de 1780, censurou suas execuções no Brasil. Em carta ao então governador de Pernambuco, seu dirigente, sugere que as danças "dos pretos,

⁹⁰ Na Liga do Funk, não custa lembrar, os MCs eram estimulados pelos professores à dançarem durante suas performances. Eles não podiam somente subir no palco e cantar, precisavam se expressar corporalmente através da dança.

ainda que pouco inocentes, podiam ser toleradas com o fim de evitar-se com este menor mal, outros males maiores, devendo contudo usar de todos os meios suaves, que a sua prudência lhe sugerir, para ir destruindo pouco a pouco um divertimento tão contrário aos bons costumes" (Pereira da Costa, 1908: 202, apud BARROS, 2009: 63).

O trecho acima, retirado do livro "O Banquete do Rei - Olubajé" (2009), do antropólogo José Flávio Pessoa de Barros, traz uma informação do período colonial fundamental para contextualizar a "descolonização" da qual fala Taísa. Quando Taísa fala em libertação através da dança e descolonização dos quadris, séculos de repressão estão em jogo. Por isso, os quadris adquirem significado político tão relevante. O significado da dança dentro do Candomblé, a sacralidade da experiência corporal dançante e musical das comunidades negras, foram duramente combatidas ao longo da história. O estigma do funk ainda hoje é de certa forma a atualização desse conflito de noções sobre usos possíveis do corpo (tanto coletivo quanto individual). A violência policial recente contra os fluxos revela uma perspectiva de controle social que almeja um corpo que não festeje, que não dance, que não cure. Uma ideia de corpo com o quadril domado. O funk pede um corpo com foco na libertação do quadril. Mesmo em 2020, o preconceito contra o rebolado dos quadris existe. Um homem que rebola pode ser chamado agressivamente de "veado", a mulher que rebola pode ser chamada de puta, a criança que rebola estaria tendo a infância erotizada. O rebolado do quadril continua alvo de ataques dos defensores dos bons costumes e poderia ser enquadrado como um dos comportamentos que causam certo "pânico moral" (RUBIN, 2003).⁹¹

O foco no quadril também pode ser pensado sob a luz da noção de "baixo corporal" de Mikhail Bakhtin. Taísa não menciona Bakhtin, mas a forma como dá sentido político libertário ao rebolado é muito próxima à forma pela qual Bakhtin descreve a experiência de "rebaixamento corporal" na vida carnavalesca da Idade Média. O filósofo russo cunhou o conceito de carnavalesco para falar de uma dualidade da vida

⁹¹ A região do quadril é onde ficam nossas genitálias e está dessa forma conectada fisiologicamente com a sexualidade. Interessante lembrar que em práticas como yoga e tantrismo o corpo é dividido em shakras de energia, sendo a região do quadril identificada com o shakra da energia sexual e criativa. Taísa Machado (2020) lembra ainda que a dança do ventre também é uma "ciência do rebolado" e que existem outras culturas onde a dança com foco no quadril é praticada, como o *kuduro* em Angola ou o *dancehall* na Jamaica.

humana. O carnaval em seus primórdios, é visto pelo autor como uma forma de vida paralela à vida ordinária (séria) oficial regulada pelo Estado e pela Igreja. O carnavalesco é o território das inversões, da liberdade, do grotesco⁹² - Bakhtin é um teórico do realismo grotesco e do que chama de "cultura cômica popular". A festividade emerge como forma primordial da civilização humana e no período pré-moderno "a festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância." (BAKHTIN, 1999: 8)

D a n ç a v a m p o r q u e q u e r i a m d e i x a r
i m p r e s s o e m n o s s o c o r p o u m l e g a d o e
u m a m e m ó r i a d e f e l i c i d a d e
d e l i b e r d a d e
u m a c o n e x ã o c o m e s s a e x p e r i ê n c i a d e
l i b e r d a d e

Dentro da perspectiva de Bakhtin, a ideia de rebaixamento é vista de forma positiva, diferente do que uma moral moderna repressora apregoa, e faz todo sentido quando observamos as práticas corporais e musicais do funk. O movimento para baixo tem um sentido topográfico terrestre e corpóreo significando ao mesmo tempo a fecundidade e riqueza do solo, e a fecundidade e riqueza do ventre. Ele fala numa topografia espiritual (alto é o céu, baixo é o inferno) e numa topografia corporal (alto é a cabeça, baixo é o local do ventre e das genitálias) e de como no carnaval e nas festas populares os valores e símbolos associados a esses opostos se invertem. Ele traz uma visão holística e cósmica da corporalidade a partir de sua análise do caráter carnavalesco das festividades humanas.

⁹² O grotesco (que aparece nas figuras do monstro, do bobo da corte, do bufão, do anão) aqui é ambivalente, podendo ser visto de forma extremamente positiva quando é, por exemplo, utilizado para promover o riso. O riso em Bakhtin é tratado com seriedade e profundidade na sua concepção de cultura cômica popular.

"O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente nem singularizados nem separados do resto do mundo.

O porta-voz do princípio material e corporal não é aqui nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas o povo, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente. Por isso o elemento corporal é tão magnífico, exagerado e infinito. Esse exagero tem um caráter positivo e afirmativo. O centro capital de todas essas imagens da vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento e a superabundância. As manifestações da vida material e corporal não são atribuídas a um ser biológico isolado ou a um indivíduo econômico particular e egoísta, mas a uma espécie de corpo popular coletivo e genérico." (BAKHTIN, 1999: 17).

A dança com foco no quadril do funk é uma forma de acesso a esse baixo corporal, uma forma de conexão com esse corpo cósmico e coletivo conectado à fecundidade, ao crescimento e à abundância. E para Bakhtin, a partir do Renascimento e durante o período moderno, essa conexão foi se enfraquecendo. A dança com foco no quadril é uma forma de resistência a um processo de desconexão amplo. Se por um lado, a dança com foco no quadril é um palco de disputas sobre quais comportamentos são aceitos socialmente, especialmente pelo fato de estar conectada com a sexualidade; por outro lado, temos um amplo espectro poético do funk dentro do estilo putaria que aborda a sexualidade de modo explícito.

No período em que foi realizada a pesquisa de campo em fluxos (2017 a 2019), a letras de putaria eram as mais ouvidas nos sistemas de som. Foi ao som da putaria, que a multidimensionalidade da dança foi experimentada nas ruas da quebrada - letras falando sobre corpos rebolando, dançando, subindo, descendo, quicando, sarrando, batendo, fodendo, trepando, gozando. Falando sobre as genitálias masculinas e femininas utilizando termos como: xota, buceta, pica, piroca, pau, bunda, bumbum e raba, entre outros. Essa vertente que domina os fluxos de funk em São Paulo é muitas vezes censurada e condenada nas redes sociais, sendo que em alguns casos vemos o artista retirar determinadas músicas de circulação ou criar uma versão alternativa da

letra⁹³. Muitas letras de funk putaria de MCs homens esbarram numa fronteira moral e reproduzem uma lógica machista calcada na violência, na dominação e na agressividade. Dricka, Cacau Rocha, Renata Prado e Taísa Machado são exemplos de mulheres do funk que trazem uma resposta potente à hegemonia masculina - a voz do empoderamento feminino através da música e da dança.

3.5 ENCONTRO DE MUNDOS

Por que a imagem do ciborgue é interessante para pensar a corporalidade dos fluxos? Antes de mais nada, considero a imagem do ciborgue rica para se pensar a corporalidade contemporânea de modo mais abrangente, já que todos vivemos imersos em redes tecnoculturais e/ou sócio-técnicas. E como reflexo dessa realidade mais ampla, no fluxo nunca estamos diante apenas de corpos humanos purificados. As próteses artificiais em seu acoplamento com o humano alteram nossas performances corporais. A pessoa que investe sua energia num sistema de som e o leva para o fluxo está alterando o aspecto sonoro de sua performance corporal. Ao mesmo tempo, esta amplificando a música que vai embalar os corpos dos outros que apenas desejam dançar. Vimos que a dança é multidimensional e um aspecto fundamental da corporalidade funk desde seus primórdios nos bailes *black* cariocas (VIANNA, 1988). A dança e o som estão intimamente conectados - foram os dois aspectos que procurei explorar nesse capítulo. Não esgotamos aqui as possibilidades de análise da corporalidade no mundo do funk, longe disso, apenas vislumbramos o quão vasto é esse território e percorremos algumas regiões.

Nas regiões percorridas ao longo do texto, observei que existem performances de gênero, ativações corporais performáticas que demarcam diferenças de gênero. Mesmo não sendo uma demarcação rígida, o universo da dança com foco no quadril tem uma conexão mais forte com o feminino e o universo dos sistemas de som uma

⁹³ Para citar um exemplo limítrofe de uma região moral perigosa, podemos citar o caso de MC Diguinho e seu funk "Surubinha de Leve", lançado em 2018 pelo canal Legenda Funk. A música tratava a mulher de modo extremamente agressivo, podendo ser interpretada como uma apologia ao estupro. A música sofreu uma condenação massiva nas redes sociais, levando plataformas como *Spotify* a tira-la do ar. Facebook e Instagram serviram como palcos digitais de um certo tipo de controle moral. De todo modo, ainda é possível encontrar a música circulando pela nuvem através do compartilhamento de fãs do MC. Uma de minhas interlocutoras afirmou que adorava a batida dessa música, que era boa para dançar, e nunca tinha reparado na letra.

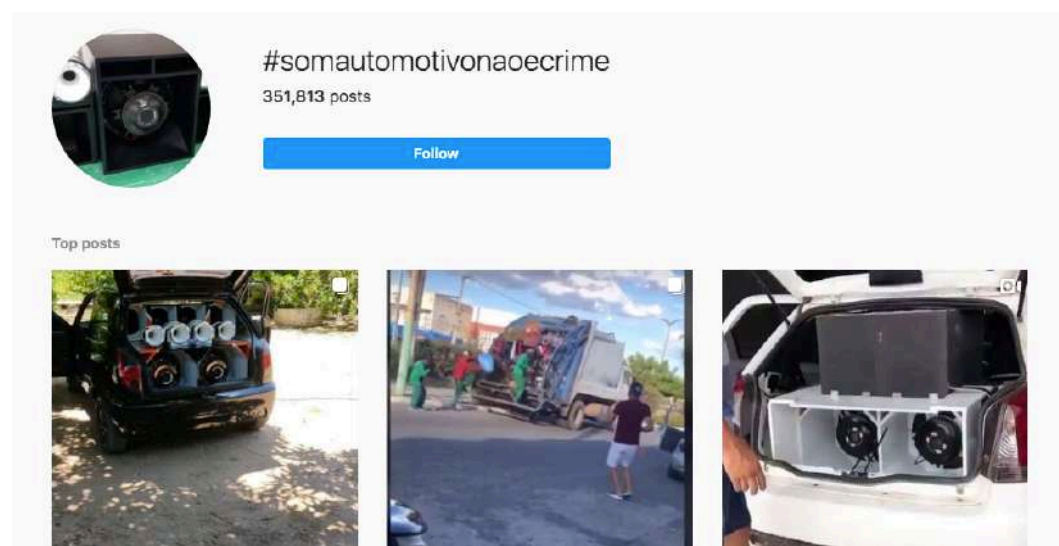
conexão mais forte com o masculino. Os dois universos se encontram nos fluxos de rua embalados pelo discurso da putaria, entendida aqui como uma disposição para dar e receber prazer que demanda um alargamento moral dos discursos a respeito da sexualidade. No funk putaria o sexo como técnica do prazer é cantado de diversas formas, entretanto a predominância dos homens na ativação dos sistemas de som faz com que os discursos masculinos e heterossexuais sejam os mais tocados.

Este capítulo se mostrou também a continuação de um laboratório com as teorias de Alfred Gell, de Bruno Latour que iniciei na minha pesquisa de mestrado sobre produção de discos (DEL PICCHIA, 2013), acrescidas do mito ciborgue de Haraway. Esse corpo teórico-metodológico instiga um olhar que perceba as coisas, os objetos, as máquinas, esses não-humanos agindo sobre a forma como as pessoas humanas se relacionam, e mais do que isso, se tornando partes estruturais de nossos corpos orgânicos. Na primeira metade do capítulo, talvez tenha cometido o pecado de focar excessivamente nos sistemas de som como esses agentes sociais não-humanos que determinam a forma como os fluxos de funk de rua acontecem. Corri esse risco. O fato é que ir para as ruas da quebrada e colocar meu corpo em relação com o corpo coletivo e "multiespécie" dos fluxos me colocou em contato com esses sistemas de som tão presentes e tão valorizados. Os sons de carro trouxeram a relevância do próprio carro para os jovens funkeiros, fato que se alinha ao que Gell já havia percebido sobre os carros no mundo em que vivemos. Os carros são exemplos muito bons de objetos que carregam nossa personalidade, que nos representam enquanto pessoas, que são verdadeiras extensões de nossos corpos. No funk, o som customizado do carro os transforma em *naves*. O jovem funkeiro que pilota um carro com som potente se torna um piloto de uma *nave*. O piloto e a *nave* juntos formam corpo ciborgue que atravessa as ruelas da favela produzindo a festa.

Gostaria de chamar atenção para nossa relação com os telefones celulares e de como caminha nesse sentido de alteração estrutural de nossas vidas; os celulares são extensões corporais, são próteses que nos aproximam de uma situação ciborgue onde o humano é completado pela máquina. No funk, as notícias, músicas, vídeos, locais de balada circulam velozmente pelos celulares via mensagens de whatsapp, via fotos em redes sociais como instagram e facebook, via sites de música como *spotify*. A diferença entre celular e *nave* é que os celulares são objetos que quase todo mundo

possui e as *naves* são poucos que possuem. Os celulares conectam; as *naves* diferenciam. Os celulares passam despercebidos; as *naves* chamam a atenção. Mas ambos compõem uma corporalidade funk composta por esse coletivo híbrido de humanos e não-humanos. Um coletivo de vozes amplificadas eletricamente e que viajam eletronicamente na velocidade de um clique pelo ciberespaço.

Quando iniciei minha aventura etnográfica pela quebrada não tinha ideia da importância dos sistemas de som no mundo do funk. No bairro onde moro, Pompeia, Zona Oeste de São Paulo, jamais vi um paredão de som. Não há fluxo, nem *naves* circulando pelas ruas. Por isso talvez, meu pecado de olhar excessivamente para esses corpos sonoros. Era meu encontro com uma alteridade radical. A música funk e suas agências sociais eram meu objeto inicial de investigação e me colocaram em contato com o mundo dos sistemas de som. Importante dizer que meus principais interlocutores em todos os espaços que habitei - a Liga do Funk, os estúdios e a quebrada - não tinham sistemas de som potentes. As pessoas com quem desenvolvi intimidade não eram esse tipo de ciborgues. E todas as vezes em que me aproximei de donos de sistemas de som, nas mais variadas situações, era recebido com muita desconfiança, as vezes até certa antipatia. Esbarrei aqui num dos limites da minha rede e me deparei com um universo novo de questões.



Recorte da página de instagram #somautomotivonaocrime.

Uma dessas novas questões é observar que existe um mundo de culto aos sistemas de som que transcende o mundo do funk. O mundo do funk me levou ao mundo dos

sistemas de som que está presente em diversas regiões do Brasil e onde se tocam diversos gêneros musicais como brega, forró, sertanejo, techno, entre outros. Essa vastidão translocal pôde ser levemente tateada realizando netnografia por redes sociais como instagram e facebook. Investigando *hashtags* sobre sistemas de som automotivo e paredão de som fui levado a conhecer a *hashtag* **#somautomotivonãocrime** que contava ao final de 2020 com mais de 300 mil *posts*. A antipatia e desconfiança que senti na interação com diversos donos de sistema de som dos quais tentei me aproximar é fácil de se compreender quando nos deparamos com essa *hashtag*. De um lado temos a criminalização do funk e de seus agentes (MCs, DJs e funkeiros em geral), de outro temos a criminalização desses corpos elétricos de amplificação sonora que se espalham pelo Brasil e cuja principal motivação é promover a festa, especialmente nas ruas dos bairros de baixa renda. Há indícios de que a relação ciborgue dos homens com seus sistemas de som tenha uma forte relação com a produção de masculinidades emergentes em diversos contextos país afora. Essa produção de novos masculinos caminha lado a lado com a produção de novos femininos e vice versa; o ciborgue *bomba* música para chamar a atenção e embalar a coreografia ancestral dos quadris multidimensionais que conectam passado, presente e futuro num mesmo corpo coletivo. No próximo capítulo, parto do que me aconteceu dentro do corpo coletivo dos fluxos sendo quem sou, que sensações percebi em mim e que sensações despertei nos outros, carregando os marcadores sociais que trago, inevitavelmente, no meu próprio corpo.

Capítulo 4 - ALTO-FALANTES

Sob a Neblina dos Paredões de Som

*Eu sou o funk, o funk
O funk que toma as ruas
Onde os modinhas não identificam
E é os favelados que entendem as músicas*

*É século 21 onde tudo é menos empolgante
Aonde o neguinho só por ser neguinho
Nos olhos dos canas ele é traficante*

*Só que eu sou traficante também
Redefinido de vários sucessos
Onde meus entorpecentes é o flow
E os meus fuzil é o papo reto*

("Eu Sou o Funk", Neguinho do Kaxeta)

4. 1. NEBLINA

ALTO - FALANTE I

"Sexta-feira na quebrada o agito nas ruas aumenta. É dia de paredão de funk e forró eletrônico, é dia de jogar bilhar no bar com os amigos, dia de culto evangélico, dia de fazer um churrasquinho na beira da calçada depois de uma semana de trabalho. Jovens de cabelo raspado vestindo camisas de time de futebol e marcas de surf escutam funk em frente aos seus carros equipados com *poderosos sistemas de som*. Lotam as tabacarias fumando narguilé, a nova onda do momento. Famílias inteiras em trajes mais formais (as mulheres com longos vestidos e os homens de calça social e paletó) caminham em direção às igrejas, uma das velhas ondas do momento. As ruas são ocupadas por todos. A vida social fervilha do lado de fora das casas. O som do bairro é intenso e os alto-falantes se espalham produzindo uma espécie de polifonia. Numa dessas noites de sexta, combinei de receber um amigo fotógrafo, o Salustiano⁹⁴, para dar um *rolê* nos fluxos de funk. Ele tem uma pesquisa fotográfica com os chamados *sound systems* de reggae. Saímos com o Mano Boca, que tinha um programa de rap na rádio local, e o Bonito, meu anfitrião na quebrada.

Paramos perto do primeiro carro que encontramos com um sistema de som operando alto, bem na frente de um barzinho. O pessoal chama de *som automotivo*. Deviam ter uns oito homens bebendo, conversando, ouvindo funk. Salustiano pediu para tirar fotos. O pessoal o deixou fotografar com desconfiança. *Um deles não quis sair na foto*. Bonito também ficou receoso e deixou isso claro depois que saímos do barzinho: *"Não pode sair batendo foto não, viu! Tem sempre que pedir permissão. A galera aqui não gosta de foto!"*

Seguimos caminhando e observando o movimento. Encontramos o Zeca, morador que constrói sistemas de som, quando passamos de novo na frente do carro que Salustiano havia fotografado. Dessa vez, o volume estava mais baixo e o porta-malas do carro fechado. *A polícia acabara de passar mixando a quebrada*. Nessa noite, tinham mais policiais e menos paredões nas ruas. Garotos passam a todo momento acelerando suas motos. *Eles fazem às vezes um tipo de*

⁹⁴ Todos os nomes deste capítulo são fictícios, excetuando-se os que vierem descritos como nomes reais.

aceleração meio rítmica, como se o motoqueiro tocasse a moto, como se os escapamentos atuassem feito alto-falantes. Essa analogia entre a forma circular dos alto falantes e dos bicos dos escapamentos das motos não me sai da cabeça desde meus primeiros dias aqui, sempre que ouço os roncões misturados com os *kicks dos beats.*

Bonito demonstrou cansaço e lá pelas duas da manhã quis voltar para casa. Fui com Salustiano na rua de cima ver se estava rolando um fluxo. Estava de fato acontecendo um pequeno, em frente a uma tabacaria, onde um carro com portamalas aberto *bombava* funk em altíssimo volume. Observei somente esse sistema de som tocando e acho que havia em torno de 300 pessoas ao redor. Homens e mulheres, todos bem jovens, se espremiavam na ruela, nas calçadas, *ao redor do sistema de som automotivo.* O funk tocava alto. Motos e carros tentando atravessar. Algumas pessoas usavam lança-perfume, outras fumavam maconha, muitos bebiam *kits* de energético com whisky.

Eu e Salustiano destoávamos do ambiente pela idade, pela roupa, pelo comportamento, pelo corte de cabelo, pela cor. Salustiano estava ansioso para fotografar e fez algo que não poderia ter feito naquela situação – sacou sua câmera e começou a bater fotos em frente ao sistema de som sem pedir permissão aos fotografados.

Imediatamente, percebi o incômodo no rosto de alguns jovens. Tentei puxar Salustiano, sai caminhando na frente, mas quando olhei para trás vi que ele não tinha me acompanhado. Voltei quando ele já estava sendo cercado por quatro jovens, todos nervosos com as fotos. Num determinado momento, tomaram a câmera e nos levaram para fora do fluxo, onde iriam "resolver" o que fazer.

Todos estavam muito nervosos, inclusive eu. Coração palpitando, tensão, medo. Sempre que tentava argumentar algo eles me mandavam calar a boca agressivamente. Subimos alguns lances de escada depois de dobrar à direita num beco e fomos instruídos a esperar. Foram minutos agoniantes até o chefe deles chegar e conversar com a gente. Salustiano pediu desculpas, eu pedi desculpas, e fomos alertados do perigo que estávamos correndo batendo fotos deles. Alegaram que eram foragidos e que a gente tinha cara de polícia. Ficaram com a câmera e quando eram quase três da manhã, após alguns minutos ali de broncas agressivas (quase um *debate*) eles nos liberaram. Tive que mencionar o nome de

Bonito e de algumas pessoas que conhecia dentro da favela para conseguir acalma-los e convence-los de que não éramos policiais. Eles disseram que iriam devolver a câmera no dia seguinte, se as pessoas que mencionei confirmassem quem eu era.

Voltamos para casa de Bonito sem parar no fluxo de funk que seguia forte. Cheguei preocupado, assustado, com vergonha, me sentindo mal por não ter percebido o perigo. Conteí o ocorrido para Bonito que ficou, com toda razão, bravo comigo. Ele responde por meus erros aqui, afinal ele quem me apresentou a favela. E eu respondo pelos erros de Salustiano; é assim que funciona.

Foram horas até me acalmar. Não dormi nessa noite. Do quarto ouvi o fluxo acontecendo até quase seis da manhã quando foi silenciando. Situação difícil, extrema, intensa, mas que serve como enorme lição para todos nós: eu, Salustiano e até mesmo Bonito. Nessa conversa de madrugada, Bonito falou algo que me marcou. *'Existe uma neblina na favela... é como se tivesse uma neblina, a gente não enxerga as coisas, mas elas estão ali. Quem é daqui enxerga; eu enxergo.'*"

(Diário de Campo, 18 de janeiro de 2019).

A palavra neblina remete a uma névoa, a uma camada gasosa que obscurece a visão e que limita o alcance do nosso olhar, tornando o contorno das coisas indefinido. A neblina confunde, mascara e até mesmo cega. Ao andar numa estrada com neblina recomenda-se desacelerar o carro. Não foi à toa que Bonito trouxe essa metáfora para refletir sobre o que eu e Salustiano, havíamos acabado de viver no fluxo. Ele nos contou que o homem que não quis sair na primeira foto era "do crime", já tinha se envolvido com assassinato, já tinha passagem pela polícia. Nós não enxergávamos isso naquele momento da noite. *Pertencer à favela tem a ver com enxergar através da neblina que mascara ao estrangeiro, ao "turista"⁹⁵, quem é quem ali dentro.* Mesmo já tendo passado outras vezes por aquele fluxo – e já ter inclusive sofrido uma abordagem agressiva em ocasião anterior, da parte de dois jovens que também acharam que eu era da polícia – não enxerguei o perigo que existia em circular sem nenhum morador local naquela hora da madrugada, naquele fluxo específico. As

⁹⁵ Turista é o nome que muitos *funkeiros* locais dão a quem vem de fora curtir os fluxos nos finais de semana. Eu sou um turista atípico, porque estou nos fluxos com uma atitude de pesquisa que causa estranhamento.

fotografias foram um erro grave resultante de nossa cegueira. Nossa presença ali era nebulosa. Na pulsão de registrar o que nossos olhos miravam com uma máquina fotográfica, não enxergamos a neblina. O olho mecânico da máquina cegou nossos olhos orgânicos. As fotografias apagadas pelos meninos do fluxo registraram em minha memória uma fotografia mental da neblina embebida pelos graves do paredão de som. Escrever esse capítulo e trazer à tona essa história é revisitar um erro grave que colocou em risco mais de dois anos de etnografia. Eu, o antropólogo-músico, errei ao não dimensionar o perigo, e coloquei em risco a integridade física de meu amigo Salustiano. Coloquei em risco meu anfitrião Bonito expondo ele e sua família dentro da quebrada⁹⁶.

Tudo isso porque o fluxo de funk que nós acabamos encontrando naquela noite acontecia em frente a uma "biqueira" ou "lojinha" (MALVASI, 2012) e (BIONDI, 2014). Para Salustiano, ele estava fotografando os sistemas de som, a música, a dança, a festa; para os jovens ao redor do som, estava fotografando seus corpos, seus rostos e o comércio de drogas ilícitas. Eram jovens foragidos, na faixa dos seus 18 a 20 anos, que trabalhavam no crime. Eram "soldados" (ARAÚJO, 2006) que vivem um cotidiano de violência e confronto com a polícia. Mas, como Paulo Artur Malvasi (idem) aponta em sua etnografia sobre jovens em conflito com a lei, diferenciar dentro de um "baile" os jovens que atuam no comércio de drogas ilícitas e os jovens que não atuam, nem sempre é tarefa fácil.

"Ao chegar ao "baile", deparei-me com um universo de festa, erotismo, prazer, transgressão, reciprocidades em que o consumo e o comércio de drogas eram um componente central. Na pista de dança, "lança-perfume" sendo aspirado em rodas de jovens enturmados, cantando, rindo e dançando. No banheiro masculino, um frenético entre e sai, com todos os espaços ocupados por jovens que cheiravam cocaína. Alguns de meus interlocutores confidenciaram sobre terem tomado "bala" (ecstasy) naquela noite; **houve momentos em que eu não**

⁹⁶ Há de se tomar cuidado para não "sobrar" para os moradores, quando realizamos uma pesquisa dentro de uma favela na condição de pessoa de fora. Karina Biondi (2014) traz uma fala de uma interlocutora que exemplifica bem o receio dos moradores. "Os irmãos daqui falaram pra você vir, mas vai que chega outro irmão, que tem uma ideia diferente, e pergunta: "quem trouxe essa menina aqui?". Daí vão ver que fui eu quem trouxe você pra cá e *acaba sobrando* pra mim." (BIONDI, 2014: 56, grifo meu).

distinguia quem traficava ou era usuário – tão intenso o uso e a troca de substâncias." (MALVASI, 2012: 66-67, grifo meu).

Essa não distinção entre quem trafica e quem é usuário registrada por Malvasi é a neblina atuando. No caso que trouxe aqui, a festa era também uma festa do crime e demarcava um território perigoso para quem é *de fora* circular desacompanhado. A máquina fotográfica foi um dispositivo que nos colocou numa situação de extremo risco. E cometemos uma gafe séria ao fotografarmos a favela sem permissão, como Bonito havia nos alertado. Nossa gafe continha em si uma forma de agressão e violência em relação aqueles jovens - nos estávamos roubando suas imagens sem autorização. Mas nossas roupas, nossa cor, nossa faixa etária, nosso corte de cabelo, nosso comportamento, enfim, todos os marcadores sociais que carregamos por sermos quem somos, atuam como dispositivos de estranhamento, e mais grave, de identificação com policiais civis à paisana na favela. Conversando com Salustiano meses depois sobre o ocorrido, ele comentou que talvez mesmo sem a máquina nós teríamos chamado atenção e despertado olhares desconfiados da parte dos jovens que comandavam o paredão. Existe o lado inverso da neblina, que ofuscou o olhar desses jovens sobre nós. O antropólogo e o fotógrafo de repente se tornaram vultos nebulosos que remetiam à atuação repressiva da polícia no cotidiano das favelas. Eles também não conseguiram nos enxergar de forma clara, projetando sobre nossos corpos toda essa carga de relações conflituosas. Sem que percebêssemos, também estávamos sendo pesquisados, e cada movimento nosso sendo perscrutado num ambiente entorpecido pelos gases e graves frios da madrugada.

Existe uma neblina na favela
A gente não enxerga as coisas
Mas elas estão ali
Quem é daqui enxerga as coisas
Eu enxergo

Um fluxo de funk no bairro em que vivi se apresentava, num primeiro olhar, como uma festa de rua reunindo jovens, entre 15 a 25 anos em média, moradores de diversas regiões periféricas da cidade, normalmente de baixa renda. Ser da periferia, jovem, negro e pobre já define no Brasil uma situação de extrema estigmatização e de risco. Segundo dados do Mapa da Desigualdade 2019, os bairros periféricos possuem maior porcentagem de negros e pardos (Jardim Ângela lidera com 60,11%) e a menor idade média ao morrer (em Cidade Tiradentes a média é de 57, 31). Segundo dados do "Atlas da Violência 2020", 75,7% das vítimas de homicídio no Brasil em 2018 eram negros⁹⁷.



Os dados mostram que a chance de uma pessoa negra ser morta violentamente em comparação a uma pessoa não-negra em 2018 é de 2,7.

Fonte: Atlas da Violência 2020, publicado pelo IPEA (Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas)

Alexandre Barbosa Pereira (2014) mostra como existe uma narrativa do medo que cria e propaga preconceitos de cor e classe social em relação à juventude periférica quando aborda o caso dos *rolezinhos* nos shoppings paulistanos. Facina (2010) argumenta que a identidade cultural e territorial da figura do "traficante" é associada ao funk.

⁹⁷ Mapa da Desigualdade 2019 disponível em: https://www.nossasaopaulo.org.br/wp-content/uploads/2019/11/Mapa_Desigualdade_2019_tabelas.pdf Atlas da Violência 2020 disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes>

"O inimigo é o chamado "traficante", comerciante varejista de drogas ilícitas, morador de favela, jovem, preto ou quase preto, cujo gosto musical varia entre o funk, o forró, o pagode, o rap e o reggae, mas cuja identidade cultural e territorial é fortemente associada ao funk." (FACINA, 2010: 2)

A letra de Negoinho do Kaxeta que abre esse capítulo expressa bem essa realidade. "*É século 21 onde tudo é menos empolgante. Aonde o negoinho só por ser negoinho nos olhos dos canas ele é traficante*". Os *canas* são um inimigo diário de muitos desses jovens. Samuel Araújo (2006), por exemplo, identifica uma espécie de *warrior culture* entre os jovens ligados ao crime onde a ideia de uma morte precoce é naturalizada nas falas e nas letras de funk proibidão. Paulo Malvasi (2012 e 2013) aponta algo parecido ao trazer a imagem/termo do guerreiro entre jovens da periferia, lembrando que o termo extravasa o mundo do crime; essa *warrior culture* pode ser vista como uma cultura mais abrangente e que envolve mesmo o jovem periférico que não é do crime. Pereira (2014) fala num *ethos* periférico, que é um *ethos* de superação, de força, de fé. O funk em muitos momentos expressa esse *ethos* periférico como um *ethos* guerreiro. A arma do MC é seu *flow*; o fuzil, o *papo reto*.

"Para ser um "guerreiro", morador de um bairro da periferia, não é preciso ser um criminoso; nem tampouco, não o ser. O "guerreiro" é um cara de *atitude* / um cara de *proceder*; ser um "guerreiro" é ser alguém que possui uma "*mente*" / tem "*consciência*" para lidar com a *vida loka*. "*Atitude*", "*proceder*", "*mente*", "*consciência*", "*vida loka*", "*humildade*", "*sintonia*", "*periferia*" são alguns dos termos que compõem o *dialeto* comum aos jovens moradores dos bairros de baixa renda de cidades paulistas sejam do crime ou não; um *dialeto da vida loka*." (MALVASI, 2013: 329-330).

Minha *caminhada* neste capítulo, é tecer, a partir de um erro (bater fotos sem autorização numa zona interdita) num fluxo de funk, uma reflexão que conecte um "musicar" da favela à fala de Bonito sobre a neblina, e às relações cotidianas violentas que se estabelecem entre os diversos grupos de pessoas que vivenciam essa realidade ("soldados", *funkeiros*, moradores, "turistas", polícia). O funk é o som mais popular dentre os jovens dessas localidades e é palco de múltiplas disputas. A perspectiva que trago é de olhar como através do funk podemos acessar aspectos da vida social mascarados pela neblina. O procedimento analítico é potencializar a fala de Bonito

tratando o termo neblina como ideia/metáfora que expressa as zonas de contato entre interfaces importantes da vida na favela; potencializar a música como processo, como uma atividade onde pessoas se engajam e se relacionam; e potencializar a festa de rua como palco desses processos. Por que a consciência de que existe uma neblina surge nessa situação em que dois *turistas* fotografam sistemas de som num fluxo de funk de madrugada? O que essa metáfora da neblina nos ajuda a entender?

4.2. SOBRE UM "MUSICAR" FUNK

Falar de um "musicar" funk não é a mesma coisa que falar da música funk. A música funk pode ser pensada como a gravação feita em estúdio por um DJ e um MC. É o produto sonoro dessa relação; um índice sonoro, se quisermos utilizar uma das categorias de Gell (2018). A música funk é o som, a batida, a letra. Ela pode ser executada eletronicamente num sistema de som na rua, num computador em casa, num fone de ouvido, num carro, nos alto falantes dentro de uma boate. Ela pode ser também performada ao vivo num palco, num show, numa roda de funk, num encontro de MCs e DJs. De acordo com Carlos Palombini (2014), a música funk carioca é caracterizada por uma batida de matriz afro-brasileira, por um cantor que versa sobre essa base rítmica.

“A música funk carioca é uma fala cantada ou um canto falado sobre uma base rítmica. Essa fala é a das camadas mais pobres das áreas sub urbanizadas do estado do Rio de Janeiro. Seu melodismo deriva tanto das inflexões da própria fala quanto do espaço sonoro local, recortado e colado. Esse procedimento não se aplica somente à melodia, mas constitui a própria tecnologia de uma inteligência que encontra expressão no gênero musical” (CACERES; FERRARI: PALOMBINI, 2014: 177-178).

Considero essa descrição boa para pensarmos o funk que hoje toca nas periferias de São Paulo. Uma cena que observei muitas vezes em campo - em espaços como a Liga do Funk, estúdios e encontros com MCs em suas quebradas - foi o canto com a batida de palma de mão na clave rítmica característica. Muitos MCs afirmavam que começaram a "rimar no funk" dessa forma, apenas voz e palma de mão, em brincadeiras com amigos e nas batalhas de rima (prática comum nos bairros

periféricos). É um núcleo criativo de aprendizado e experimentação a prática de rimar batendo na palma da mão. Uma prática que depende unicamente de uma tecnologia corporal - voz e mão. É um aspecto do fazer musical do funk anterior ao momento em que os MCs entram em estúdio para gravar suas composições. Na antropologia aprendemos a considerar que música não é exatamente uma coisa; é uma atividade, uma ação, um processo de produção e organização sonora. Essa perspectiva é explorada nas reflexões do neozelandês Christopher Small - educador, musicólogo e etnomusicólogo - que em 1998 propõem o verbo/conceito "*musicizing*", traduzido aqui como "musicar".

"Musicar é participar, com qualquer capacidade, numa performance musical, performando, escutando, ensaiando ou praticando, fornecendo material para a performance (o que é chamado compor), ou dançando." (SMALL, 1998: 9).

Olhar para um fluxo de funk como um "musicar" implica olhar para todo tipo de atividade e relação social que produz essa manifestação musical e para todo tipo de pessoa engajada nessas atividades. No título desse tópico, escrevi "um "musicar" funk" porque com certeza existem vários tipos de "musicares" dentro do universo do funk. Um show ao vivo em uma boate é completamente diferente de um fluxo de rua na favela, mesmo que no repertório de ambos esteja tocando a música funk. A música pode ser a mesma, mas o "musicar" não é o mesmo. Vimos no capítulo anterior, que num fluxo de rua, a aglomeração começa de forma espontânea ao redor de sistemas de som operando *batendo alto*. Vimos também que esses sistemas de som podem estar na traseira dos carros que circulam ou estacionam nas ruas do bairro, podem estar dentro dos bares e das tabacarias, ou podem ainda compor o que se costuma chamar de paredões de som. Esse conjunto de possibilidades técnicas de amplificação sonora são um dos gatilhos iniciais do fluxo de rua.



Foto 14: Jovens ao redor e em cima, se relacionando com um paredão de som em um baile na Zona Sul, 04 de Março de 2018.

Alexandre Barbosa Pereira, em sua tese de doutorado "A Maior Zoeira" (2010), apresenta um relato de festas de funk ,organizadas pelos jovens nos distritos onde pesquisava, que se assemelham bastante ao que observei.

"Além disso, algumas ruas nesses dois distritos transformam-se, principalmente aos finais de semana, em espaços de festa funk. Nessas, geralmente, um grupo de amigos estaciona um carro com uma aparelhagem de som potente, abre o porta malas e começa a tocar a música funk em altíssimo volume com os últimos sucessos a exaltar facções criminosas, o uso de drogas e a abordar temas sexuais. Esses eventos também são denominados como pancadões, em alusão ao ritmo das fortes batidas eletrônicas desse gênero musical. No pancadão do Jardim Elisa Maria, na Brasilândia, além do som alto e das danças das meninas, havia também o malabarismo com as motocicletas e o consumo de bebidas alcoólicas puras ou misturadas com refrigerante e de cigarros de maconha." (PEREIRA, 2010: 59).

Em Março de 2017, consegui acompanhar a formação de um fluxo bem perto da casa onde estava morando, na Rua dos Atletas, num bairro de baixa renda da zona sul paulistana. O fluxo começou quando o dono do barzinho Porto, um jovem negro

chamado Clenilson, estacionou um paredão de som na rua e começou a tocar uma *playlist* de funk e forró eletrônico que estava dentro de um *pendrive*. Clenilson vestia uma bermuda, chinelos e camiseta branca, tinha os cabelos cortados num estilo militar, 21 anos na época e trabalhava no Porto com sua mãe, Dona Rita. Seu pai é mecânico e seu irmão naquele momento era interno da Fundação Casa. Ele me contou que o paredão era para ajudar a atrair público para o bar⁹⁸. Sua mãe, Dona Rita, faz pasteis durante o dia, mas eles queriam que o bar operasse durante as noites nos finais de semana.

Clenilson nunca se identificou como um DJ de fluxo, ele se identificava como dono de bar, um indício etnográfico forte de que talvez o termo DJ não seja o melhor para nomearmos os jovens que pilotam sistemas de som nas ruas. De modo geral, meus interlocutores não chamavam os donos de sistemas de som de DJs. É claro que isso não impede que DJs também frequentem fluxos quando não estão nos estúdios e/ou palcos, e que possam também operar sistemas de som. Porém, nos fluxos a operação desses sistemas de som é mais ampla e pode envolver desde donos de bares locais, até jovens que estão ali apenas para se divertirem.

Era um sábado, dia nobre para o funk de rua. Clenilson ligou o paredão bem cedo, por volta das 17 horas da tarde, mas somente a partir das 23 horas um público maior começou a se formar *ao redor* do paredão. Vale notar que essa foi apenas a terceira vez que Clenilson ligou o paredão de som na rua. É um fluxo bem recente nesse caso. Existem fluxos mais tradicionais no bairro, como o fluxo onde fui abordado com Salustiano pelos jovens guerreiros. Mas em todos os casos, a configuração *fluxo implica numa capacidade de dispersão rápida em caso de repressão policial*. Nessa noite, por volta das duas da manhã, a polícia dispersou o fluxo que se formara em frente ao bar Porto.

⁹⁸ O surgimento dos *Sound Systems* de reggae na Jamaica tem ligação com essa fala de Clenilson. "A ideia de colocar música a todo volume, fora com um rádio ou com um toca discos - o melhor do R&B ou do jazz moderno - com paredes de caixas de alto-falantes em um espaço ao ar livre, se fez popular em meados dos anos 40 (século XX) como fórmula para atrair clientes aos bares e lojas." (BRADLEY, 2014: 36)



Foto 15: Paredão de som com um total de 40 alto-falantes (entre agudos, médios e graves) estacionado em frente a um bar na Zona Sul de São Paulo, 23 de Março de 2017.

ALTO-FALANTE II

"Por volta das 22:00 horas, o forró eletrônico do paredão estava *bombando* bem alto e a partir das 23:00 horas, começou a tocar mais funk. Toca mais funk putaria do que outros estilos. Não está cheio, mas já observo um grupo de cerca de oito mulheres dançando bem em frente, do outro lado da rua. Elas dançam requebrando o quadril, botando as mãos nos joelhos, mexendo a cabeça, acompanhando o ritmo da música. Alguns garotos e homens em frente ao bar. Um pouco mais abaixo na rua, que é uma ladeirinha, um carro com forró *bombando* no sistema de som disputa a espaço sonoro com o paredão; disputa, ou juntos compõem uma nova performance sonora. Clenilson me disse que o equipamento de som custa uns 20 mil reais aproximadamente. Semana passada, disse que tinha um paredão de 90 mil reais, o paredão "Magnífico". Os sons nos carros também não são baratos e as vezes custam mais que o próprio carro. Esses números indicam a grande importância da música e da potência sonora na vida dessas pessoas. O "musicar" aqui é eletrônico, é com alto-falantes, é com *playlist* de *pendrive*, é na rua, para rua, para todo mundo ouvir, quem gosta e quem não gosta é obrigado a ouvir"

(Diário de Campo, 17 de Março de 2017).

Se considerarmos o fluxo de funk um tipo de "musicar", a etnografia mostrou que a festa se inicia sempre nas ruas ao redor de um ou mais sistemas de som operando em alto volume. Os donos de bar são em muitos casos os responsáveis pelos paredões de som. Em alguns casos alugam, em outros casos já possuem os próprios paredões. Mas os frequentadores dos fluxos também colocam música na rua, circulando com seus sons automotivos que transformam seus carros em *naves*. Como já notei no capítulo anterior, raramente observei mulheres operando sistemas de som; parece ser uma atividade na qual os homens se engajam mais. Mas ouvi de muitas pessoas que o engajamento dos homens com os sistemas de som está ligado a uma necessidade de "chamar a atenção" das mulheres no fluxo. O funkeiro em sua *nave* circulando no fluxo deseja conquistar os *olhares* das funkeiras (e os *ouvidos* de todos). Não é a toa que os sistemas de som são ornamentados com luzes cintilantes e pinturas decorativas. Os paredões recebem nomes próprios como o "Magnífico". Lembremos que existem paredões com canal no Youtube. Há paredão tema de música como na canção "Paredão Moderação" de MC Di do Helipa, Vitinho do Fúria e Daniel⁹⁹. Em muitos clipes de funk, as cenas acontecem ao redor de paredões de som revelando a centralidade desse não-humano (LATOUR, 2000, 2001, 2002 e 2009).

ALTO - FALANTE III

"Cara as pessoas na comunidade estão acostumadas a trabalhar de segunda a sexta feira sem parar. E aí chega sexta, sábado e até domingo as vezes o pessoal quer tirar lazer, né! Ouvir um sonzão, ouvir uma música alta, o paredão, é bom pra caramba também. Você pode perceber que a favela tá sempre tocando música cara. Sempre!! Qualquer beco que você passar, qualquer rua, qualquer esquina vai estar tocando música alta. A favela nunca dorme, né! A gente adora ouvir música alta sim, sentir as paredes da casa tremendo, *se sentir dentro da música* sabe, sentir a adrenalina da música, a gente gosta de ouvir música alta mesmo. Por isso tudo, é importante pra mim botar o sonzão estralando." (Marciano, morador da Zona Sul, dono de som automotivo).

⁹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=A7I32vQKZQ8>

"O fluxo de funk é onde a garotada se reúne, se diverte, *bota um som*, faz uma resenha com os amigos. Alguns vão para arrumar namorada, ficantes. Alguns vão só para beber, para espairar a cabeça depois da semana de trabalho. O fluxo é o lugar onde a periferia se diverte, apesar de alguns momentos ser reprimida. O fluxo de funk é tudo para algumas pessoas, principalmente para aquelas que vivem do funk, né! É o entretenimento daqui da quebrada. Foram tirando tudo, foram tirando quadra, tirando campo, o que sobrou foi o baile de rua, onde pode ir desde quem não tem dinheiro até o mais rico da favela."
(MC Reboque, morador da Zona Sul, frequentador de fluxos).

"O fluxo é onde você vai ter pessoas escutando música pra poder se distrair e se divertir. É onde você vai encontrar o lazer da quebrada, a distração, onde outras pessoas vem pra quebrada pra participar. Você vai encontrar as pessoas ouvindo música, bebendo, fumando um, tirando um lazer, chapando um pouquinho. *Escutar um som alto*. Você vê as meninas que quer dançar, os mano que quer beber, as menina que quer beber. O meu vizinho tem um paredão dentro de casa, tem um *miniparedão*. O bagulho é colocar um som, escutando e bebendo, dançando. É um bagulho natural da sociedade essa coisa de querer fazer festa, ter música, dançar, beber, se divertir. O cara quando quer ter um som é poder produzir a festa. Eu acho que essas pessoas que querem ter o sonzão, o paredão, os *neo sound systems*, querem ser os produtores da festa. Eles querem ter a festa, proporcionar a festa, e acho que é um bagulho natural da sociedade."
(MC Ciça, moradora da Zona Sul, rapper e atriz).

Essas falas revelam o quanto a música é importante e presente na favela. E tem que ser música com som alto, que faz você *sentir as paredes da casa tremendo e se sentir dentro da música*. Repito esse refrão de Marciano: *se sentir dentro da música*. Para se sentir dentro da música a potência sonora é fundamental, o que vai de encontro ao que Lloyd Bradley conta sobre a cultura dos *Sound Systems* de reggae na Jamaica em seu "*Bass Culture*" (2014).

"Era sempre um fenômeno dos bairros humildes, entre certo tipo de gente. Como o equipamento era tão potente e a vibração tão forte, *mais do que escutar a música a sentíamos*. Era como se dançando você se tornasse parte da música. Era *nossa* e muitos de nós queríamos fazer algo para contribuir." (Bradley citando o empresário musical jamaicano Derrick Harriot, 2014: 33).

"Na Jamaica não escutam música; a sentem!" afirma também Tomáz Gonzales Cobos, logo no prefácio do livro de Bradley. Essa frase tem uma forte conexão com o que Marciano afirma sobre o som alto do funk. A percepção do jovem dono de som automotivo também se conecta à musicalidade criada dentro dos estúdios pelos DJs e MCs na valorização das sensações que a potência dos graves causa. E tanto funk, quanto reggae valorizam as frequências graves. Não podemos falar de sistema de som no funk sem considerar essa ligação com a história do *sound system* na Jamaica. Uma cultura de festas ao redor de poderosos sistemas de som que se iniciou na pequena ilha caribenha, há mais de sessenta anos. É claro que existem inúmeras diferenças entre os contextos, mas é importante lançar esse panorama mais geral para o universo dos sistemas de som e reconhecer essa origem jamaicana¹⁰⁰. Vale notar um outro ponto comum importante entre os dois contextos, além da presença das paredes de alto-falantes; a origem nos guetos. O reggae também surge nos guetos pobres de Kingston, e também vêm de uma mistura musical única, fruto de outro entroncamento sonoro da diáspora atlântica negra. Para uma discussão potente sobre como a diáspora africana pelo Atlântico se desdobrou musicalmente vale a leitura de "O Atlântico Negro" de Paul Gilroy (2001), especialmente o terceiro capítulo "Jóias trazidas da servidão - música negra e política da autenticidade". Gilroy analisa como a distância física (por exemplo, entre Brasil e Jamaica) não impossibilitou expressões culturais com fortes pontos de contato, e que muitas vezes emergiam em formas musicais. O funk faz parte dessa história diaspórica afro-atlântica.

"Como foi possível a apropriação dessas formas, estilos e histórias de luta em tão grande distância física e social é, por si só, uma questão interessante para os historiadores culturais. Ela foi facilitada por um *fundo comum de experiências urbanas*, pelo efeito de formas similares - mas de modo algum idênticas - de segregação racial, bem como pela memória da escravidão, um legado de africanismos e um estoque de experiências religiosas definidas por ambos. Deslocadas de suas condições originais de existência, *as trilhas sonoras dessa irradiação cultural africano-americana alimentaram uma nova metafísica da*

¹⁰⁰ No Brasil, vale lembrar ainda que existem as festas de aparelhagem no Norte que tocam principalmente tecno brega, e existe uma presença forte de paredão de som de forró em todo nordeste. Os gêneros musicais periféricos dessas regiões do país vêm nos últimos anos se misturando e dando origem a estilos novos e híbridos como o brega funk.

negritude elaborada e instituída na Europa e em outros lugares dentro dos *espaços clandestinos, alternativos e públicos constituídos em torno de uma cultura expressiva que era dominada pela música.*" (GILROY, 2001: 175).

A rua, o sistema de som, a cervejinha no bar, os amigos reunidos *chapando um pouquinho* caracterizam os momentos de *tirar lazer*, de festa, de relaxamento, de *fazer resenha*, e também de fortalecimento de laços sociais. Formam um tipo de sociabilidade (SIMMEL, 2006) onde a rua e a música são centrais; uma *sociabilidade sonora* no espaço público. É como um ritual semanal onde todas as tensões e pressões que o cotidiano produz são descomprimidas e extravasadas. Nesse ritual semanal, a intensidade do som é importante e os sistemas de som são extremamente valorizados. O dono do som é aquele que proporciona a festa, que segundo MC Ciça é um *bagulho natural da sociedade*. A rua, os frequentadores, os bares, os *pendrives* com *playlists*, os sistemas de som (sejam nos carros ou os paredões) e seus operadores (donos de bares e tabacarias, jovens com suas *naves*, moradores em frente de suas casas) formam um coletivo de agentes engajados no que podemos chamar de um "musicar" específico dos fluxos de funk da periferia. MC Reboque traz uma questão recorrente de que o fluxo é também reflexo da falta de opções de diversão e lazer nos bairros periféricos. Mas o fluxo de funk não é uma unanimidade e encontra ampla resistência como veremos adiante.

4.3 RELAÇÕES VIOLENTAS MUSICADAS

ALTO-FALANTE IV

"A partir da meia noite o movimento nas ruas se intensifica. contei quatro paredões caminhando por alguns quarteirões próximos de casa. Ficamos um tempo num paredão na Rua Mariana. Impressionante o volume. Eu estava filmando e Bonito me avisou que ali era "biqueira", ponto de tráfico, não era legal filmar.

Ficamos ali até uma da manhã. O movimento foi aumentando. Uma hora um carro da polícia chegou, os sons pararam. Eles ficaram uns minutos ali conversando com a galera que estava perto do som. Segundo os comentários das pessoas eles iam "resolver". Resolver no caso significa pagar propina para os

policiais. Nessa rua o crime e o funk estão próximos. Na rua onde estou hospedado o fluxo acontece em frente a um bar sem biqueira perto.

Reparei que na Rua Mariana só toca funk. Na Rua dos Atletas toca bastante forró misturado com funk. Numa outra rua toca mais forró do que funk. As ruas da favela estão tomadas por moradores e "turistas". Maconha e álcool rolando soltos. Lança-perfume nas latas de *Red Bull* e nas garrafinhas de água na mão das garotas e dos garotos. Baforadas ritmadas embalam o requebrado dos jovens quadris. Fomos novamente para a Rua Mariana. Lotado. Dois paredões bombando o som, e nos extremos ainda encontram-se alguns carros com os alto falantes ligados nos porta malas abertos.

O fluxo é alucinante. O som é muito alto, jatos de fumaça, a galera toda no estilo. Todo mundo ficando bem doido, bem solto. Aguentei até as quatro da manhã e resolvi voltar para casa. Ainda tinha bastante gente e talvez estivesse chegando mais. Difícil ficar quieto observando, sem beber, sem paquerar, sem se jogar como os jovens estão fazendo ali. Me sinto um peixe fora d'água no fluxo, especialmente, pela minha faixa etária e pelo meu grau de sobriedade. Chegando em casa o som do baile tinha parado, mas o som do bar vizinho ainda estava rolando e bem alto. Dormir na favela durante o fim de semana não é fácil."

(Diário de Campo, 04/03/2017).

Em alguns finais de semana, passava de sexta a domingo dormindo no máximo quatro horas por noite. O som dos fluxos acabava as cinco ou seis da manhã. Por volta de nove ou dez da manhã já começavam a pipocar canções de forró e funk nos alto-falantes das famílias curtindo os momentos de lazer. Meu anfitrião, Bonito, não é um apreciador de funk e não tinha um sistema de som potente. Para começar, ele não é tão jovem quanto a maioria do público frequentador dos fluxos. Ele gosta mais de forró eletrônico do que de funk. Trabalha numa espécie de ONG local que desenvolve projetos *socioeducativos* em áreas como cinema, esportes, computação e música. Bonito é um exímio capoeirista, então de certa forma já estava acostumado com a clave rítmica do funk que coincide com a clave do maculelê, um tipo de dança guerreira presente na capoeira. Digo isso também por experiência própria, já que treinei capoeira angola na juventude e retomei a prática em algumas aulas com Bonito. A musicalidade funk invade nossas biografias mesmo que a revelia. Como

muitos moradores, ele não gosta das letras e só me acompanhou em diversos fluxos, por ter se tornado meu amigo e se disponibilizar a me ajudar na pesquisa. Importante trazer estas informações à tona para situar o leitor sobre qual das interfaces¹⁰¹ da favela é representada por Bonito - quando ele fala sobre funk, a visão de toda uma interface é espelhada.

Passamos por diversos fluxos desde 2017, quando iniciei a etnografia. Entretanto, somente em Janeiro de 2019, após o erro com meu amigo fotógrafo, Bonito formulou essa potente ideia de que existe uma neblina na favela. A neblina da qual ele fala encobre especialmente o lugar do crime no tecido social¹⁰². Retrospectivamente, passei a perceber as diversas ligações de muitos moradores que conheci com a esfera do crime. O trecho anterior do diário de campo, de 2017, me lembrou que as tensões em relação ao crime estavam dadas desde o início da etnografia. Bonito vinha me alertando sobre filmagens e fotografias muito antes do ocorrido com Salustiano. A neblina sempre esteve presente.

Qualquer beco que você passar
qualquer rua qualquer esquina
vai estar tocando música alta
A favela nunca dorme

¹⁰¹ Me inspiro aqui na noção de interface trabalhada por Paulo Artur Malvasi. "A noção de interfaces remete aqui à ideia de mediação entre diversas formas de comunicação e ação de uma instância de saber e poder sobre outra; mediação presente nas relações de diferentes jovens moradores das quebradas." (MALVASI: 2012: 19) O autor aposta no potencial estético e reflexivo do termo para analisar o que chama de zonas de contato entre instâncias de saber e poder, que em outras palavras são as instituições e atores que disputam narrativas e verdades na quebrada. O crime é uma destas instâncias interfaciais. O funk pode ser analisado como outra dessas interfaces que produz verdades, saberes e práticas. A perspectiva de Bonito está bastante ligada ao seu papel de arte-educador e às diversas instituições *socioeducativas* que operam nesse campo. Para manter a proteção da privacidade dos interlocutores não posso nomear cada instituição, mas vale dizer que existem diversas, dentre elas o CEU (Conunto Educacional Unificado) do bairro.

¹⁰² Segundo Gabriel Feltran (2010), o "mundo do crime" está intimamente inserido no tecido social das periferias urbanas, especialmente, a partir dos anos 2000, quando o Primeiro Comando da Capital (PCC) passa a atuar como instância normativa que regula muitos aspectos da vida cotidiana, mesmo dos moradores que não são "bandidos". Complementando a perspectiva de Feltran, Karina Biondi (2014) mostra como a vida na cadeia influencia a vida nas quebradas e vice-versa. Os *ladrões* transitam pelos dois espaços, sendo que reincidência é algo bastante comum.

O irmão mais novo do jovem Clenilson, por exemplo, estava na Fundação Casa cumprindo pena, e parecia ser doloroso para o irmão mais velho conversar sobre o assunto. No período em que estive na quebrada, seu irmão chegou a ser liberado mas foi preso novamente após apenas dois meses em liberdade. Alguns MCs que conheci já haviam sido do crime e cantavam isso em suas letras. Lembrei de quando fui acompanhar uma gravação de clipe - de um MC local - e conversando com um dos cinegrafistas, um garoto na faixa dos 17 anos, perguntei: "Há quanto tempo você filma?" "Acabei de começar... tô aprendendo... eu era do *movimento!*" O *movimento* em questão é constituído por todo tipo de atividades ilícitas operadas pelas facções que comandam o crime. Segundo Biondi (2014), o *movimento* não têm contorno definido, nem espacial e nem temporal. Ele é o mover-se contínuo dos *ladrões*. E ele pode estar presente mesmo quando os *ladrões* não estão. Biondi não se refere diretamente ao funk, mas as letras do estilo *proibidão* são uma das formas através das quais o *movimento* atua ou se faz presente no imaginário coletivo da favela sem a presença dos *ladrões*. Isso é um dos aspectos que gera muita confusão e injustiça por parte das autoridades legais quando acusam MCs de envolvimento com o crime organizado¹⁰³.

Lembrei também de quando Seu Hamilton, um morador na faixa dos 50 anos de idade, que trabalhava em obras e estava sempre conosco bebendo sua cerveja de fim de semana, tirou sua camiseta na minha frente num dia de sol e vi diversos buracos em seu tronco. "O que é isso, Seu Hamilton?", perguntei. "Isso é buraco de bala (risos)! Eu fui do crime até os 30 anos, daí parei!" Conteí nove buracos de bala. As cicatrizes de seu Hamilton ficam escondidas sob sua roupa no dia a dia, assim como os pontos de comércio de drogas ficam escondidos sob a neblina. Assim como os momentos de dor e sofrimento de inúmeras biografias habitam os silêncios do convívio cotidiano. Ouvi de um morador, o arte-educador Gabriel, que quando a favela está em silêncio há algo errado, dando a entender que a ausência de música é um problema maior do que o som alto - esse silêncio estaria ligado à guerra entre

¹⁰³ Para discussões mais detalhada sobre processos de criminalização no funk recomendo "Tamborão: olhares sobre a criminalização do funk" (2015), coletânea organizada por Carlos Bruce Batista; os vários trabalhos de Adriana Facina (2009, 2010 e 2014); e Adriana Lopes (2010). Para citar apenas dois exemplos recentes e bastante famosos de profissionais do funk perseguidos, DJ Renan da Penha foi preso acusado de envolvimento com tráfico em 2019, e MC Poze do Rodo foi preso sob acusações similares em 2019 e 2020.

PCC e Estado, a guerra contra o narcotráfico. A polícia mixa a festa; a música e/ou o silêncio expressam o nível de tensão no ar da quebrada.

"O problema não é o som, o barulho do funk. O problema maior é quando a favela fica em silêncio. Aí meu amigo, é cheiro de morte. Aqui a gente não vê mais cadáver na calçada como era antigamente. A coisa mudou, não tá mais escancarada. Mas a violência existe. Existe de forma mais sutil, sem a gente ver. Quando a favela tá muito silenciosa a gente sabe que tem algo errado."

(Gabriel, 39 anos, arte-educador, morador).

Em muitas situações os fluxos e bailes acontecem em territórios dominados pelas facções criminosas. Não é mera coincidência que na noite em que fomos abordados pelos jovens "soldados", nenhum outro fluxo acontecia nas redondezas. A polícia estava sendo permissiva somente com aquele fluxo específico, o que desnuda também a natureza de suas relações com o crime em alguns contextos. Já é de amplo conhecimento o quanto o PCC se configura como uma instância reguladora de conflitos dentro das favelas paulistanas e/ou uma interface central da vida social periférica (FELTRAN, 2010 e 2013), (BIONDI, 2014) e (MALVASI, 2013). Existe também - entre moradores, estudiosos e na mídia - uma visão do PCC como um Estado paralelo que convive com o Estado oficial, representado nessas localidades especialmente pela polícia. O PCC estabelece acordos com as equipes policiais locais para que vivam períodos e/ou situações de relativa paz. Era comum que as viaturas parassem em frente aos paredões de funk nos fluxos. Algumas vezes, os paredões reduziam os volumes, outras vezes a situação era "resolvida" sem que o funk parasse. O volume sonoro da festa é um parâmetro musical que mede também as interações entre esses dois "Estados"¹⁰⁴.

O estilo de funk conhecido como proibidão era um dos que mais tocava nos paredões dos fluxos que frequentei, ao lado do estilo putaria. O proibidão expressa com

¹⁰⁴ Independente do modo como nomeamos essa regulação das relações violentas dentro de uma quebrada, no cotidiano de um bairro da Zona Sul pude observar comportamentos e práticas sutis que revelam um outro estado de coisas. Escutar som alto em qualquer hora do dia, fumar maconha abertamente nas ruas, andar de moto sem capacete e andar sem cinto de segurança são exemplos indicativos de uma regulação de condutas específica dessa localidade. Bonito zombava de mim quando eu colocava o cinto de segurança dentro da favela. Ele dizia: "Aqui na favela não precisa de cinto não (risos)... a polícia não multa aqui dentro!"

perfeição o cotidiano de jovens que trabalham ou trabalharam em algum momento no crime. MC Zert, 22 anos, me afirmou que além de cantar sua vida no crime em seus funks, começou a cantar e rimar num baile que o crime organizava em sua quebrada quando ele era garoto¹⁰⁵. O funk canta a realidade violenta das quebradas e em muitos casos os MCs são descobertos (e se descobrem MCs) em festas patrocinadas pelas organizações criminosas locais¹⁰⁶. A paz e a música são negociadas diariamente com as autoridades policiais. *A polícia mixa a paisagem sonora da favela* reprimindo alguns fluxos e permitindo outros. Nos momentos em que esses acordos entram em desequilíbrio a repressão policial é violenta, transformando jovens de baixa renda ligados ao comércio ilegal de drogas, na melhor das hipóteses, em internos de presídios ou da Fundação Casa, e na pior das hipóteses, em vítimas fatais dos confrontos à mão armada. Um funk famoso do MC Duda do Marapé¹⁰⁷ (nome real), "Lágrimas", narra seu *sofrimento* (encarceramento):

*"Lágrimas caem quem já passou no sofrimento
Coração bate acelerado mó saudade
Na minha vida toda só tive arrebento
Família minha, meus amigos de verdade
Era muito longe as vezes não tinha visita
Graças a Deus os companheiros lá da ilha
Sempre chegaram e nunca esqueceram de mim
Em qualquer situação eu ia até o fim
Mais mesmo assim a saudade continuava
E a depressão dominava na madrugada*

¹⁰⁵ MC Zert é casado, tem uma filha de 2 anos e trabalhava nessa época na Tabacaria da prima. Ele já foi do crime, mas nunca chegou a se tornar um *irmão* do PCC. O jovem me contou que participou recentemente de um "debate" (FELTRAN, 2010) e (BIONDI, 2014) sobre um terreno que comprou por dois mil reais numa invasão. Foi informado por membros do PCC que o terreno era de um interno que estava para sair. Ele havia sido enganado por quem o vendeu e teriam que "debater" para resolver o impasse. Este exemplo mostra bem o poder paralelo do crime, inclusive numa situação que não envolve diretamente o comércio ilegal de drogas.

¹⁰⁶ Uma percepção comum entre diversos MCs que conheci é de que o crime faz o que o Estado deveria fazer - por exemplo, promover a cultura da favela, promover a diversão, o lazer, o comércio local, festas comunitárias, etc. Uma fala do rapper Dexter (nome real) num vídeo de Youtube, por exemplo, coloca o PCC ao lado dos Movimentos Sociais: "A mídia pinta o PCC como um monstro, dentro da cadeia a gente vê que resultou em muitas coisas boas. A partir do momento em que passamos a nos organizar, com o Hip Hop, com o Movimento dos Sem Terra, com o Movimento Negro, a gente começou a ter voz. A gente começou a brigar por isso todos os dias. O PCC se organizando nas cadeias, aí começou a aparecer voz. Se o povo entender a força que temos ninguém segura." (Dexter, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5DrxDemMz_8)

¹⁰⁷ MC Duda do Marapé foi assassinado na baixada santista, em 12 de Abril de 2011, aos 27 anos de idade.

*E lá no pátio na direta andava só
Os companheiros diziam conversa que é melhor
Um dia que igual aos outros estava fazendo uma letra
Dos amigos meus que estão bem lá no céu
No mesmo dia tinha atracado um sedex
Do meu pai escrito, Eduardo a saudade é cruel
Você seguiu essa vida porque tu quis
Eu e sua mãe que te amamos estamos aqui
Infelizmente tu se encontra ai
A nossa vida aqui fora tá infeliz.
Caem lágrimas, caem agora
E vão embora, no rosto rolam, rolam, rolam
Varias lágrimas caem agora,
E vão embora
No rosto rolam
De quem te adoram
No rosto rolam Lágrimas."
(MC Duda do Marapé).*

Trouxe esse exemplo de "Lágrimas" porque é uma música extremamente valorizada e respeitada dentre os MCs que conheci, faz parte de um repertório já considerado clássico entre funkeiros e funkeiras. Duda do Marapé é um dos mártires do funk ao lado de nomes como Daleste e Careca (nomes reais). "Lágrimas" não traz termos pejorativos, agressivos, palavrões, não faz apologia à violência ou à putaria ou ao consumo de marcas famosas. Sua letra trata de forma poética o *sofrimento* vivido pelo próprio Duda do Marapé. Sua dor e a dor de sua família expressam a realidade de diversas famílias. A família de Clenilson vivia algo parecido na época em que o irmão mais novo estava na Fundação Casa. É um funk que fala da vida no crime sem ser um proibidão. O funk tem essa potência de expressar poeticamente e musicalmente as tensões vividas pela juventude periférica de baixa renda. Essas tensões cresceram no ano de 2019, devido ao aumento da presença policial nas favelas. Os fluxos estão sendo reprimidos com mais frequência e todas as atividades ao redor (ilícitas ou não) são diretamente afetadas.

"Pancadão é uma praga. É triste, mas é essa a realidade. A prefeitura orientou os 32 prefeitos regionais, a GCM e a PM a combater os pancadões especialmente nas periferias. Paraisópolis, por exemplo, é um caso sistemático", diz o prefeito (Dória) em outro trecho da entrevista. O tucano se refere ao DZ7, um baile de favela organizado por pessoas da comunidade. Ele afirmou também que solicitou à Polícia Civil do Estado de São Paulo investigações para barrar as festas." (Trecho de matéria de 11/01/2018, do jornalista Arthur Stabile extraído do portal: <https://ponte.org/membros-do-pcc-para-doria-organizadores-de-bailes-funk-criticam-falta-de-dialogo/>).

Essa fala do então prefeito do município de São Paulo, João Dória, de que os pancadões são uma "praga", revela a maneira como seu governo tratou e enxergou um dos mais importantes fenômenos culturais da juventude periférica. A fala de Dória adquire um tom tragicamente profético, porque cerca de dois anos depois essa política agressiva culminou na morte de nove jovens, numa ação desastrosa e confusa da polícia militar no baile da Dz7, em Paraisópolis, dezembro de 2019. Mesmo tendo sido amplamente divulgado em toda mídia, faço questão de listar os nomes reais e idades dos jovens mortos: Bruno Gabriel dos Santos, 22; Eduardo Silva, 21; Denys Henrique Quirino da Silva, 16 anos; Mateus dos Santos Costa, 23; Dennys Guilherme dos Santos Franca, 16; Gustavo Cruz Xavier, 14; Gabriel Rogério de Moraes, Laura Victoria de Oliveira, 18¹⁰⁸. Uma gestão política que trata funk como praga não poderia produzir nada além de violência. Trata-se de uma das faces da necropolítica vigente no país que criminaliza a pobreza, a favela e os fenômenos culturais periféricos. Frente a tudo isso não é difícil imaginar porque minha pessoa despertava tanta desconfiança em minhas andanças pelos fluxos de madrugada. As noites em que fui abordado por jovens do crime foram noites tensas, com forte presença de viaturas policiais. A escalada da repressão intensifica a neblina ofuscando a percepção de todos os envolvidos no que diz respeito ao que realmente oferece e o que não oferece perigo.

¹⁰⁸ Para quem tiver curiosidade de saber mais, os detalhes da tragédia foram amplamente divulgados na mídia em geral. A polícia justificou a ação alegando que perseguia bandidos que entraram no baile de moto. As testemunhas afirmaram que era uma noite normal, ninguém viu os tais bandidos, e que a polícia encurralou centenas de jovens em duas ruelas da favela, causando pânico geral. Imagens na internet de filmagens de celular mostram jovens sendo espancados pelos policiais. Numa delas, um jovem de muletas é espancado. Os exames de legistas indicaram mortes por esmagamento e asfixia. Um detalhe que permanece inexplicável é que os policiais não permitiram que ambulâncias socorressem as vítimas ao raiar do dia. O prefeito João Dória num primeiro momento lamentou as mortes, mas logo depois afirmou que não poderia culpar a polícia legitimando a ação.

A polícia mixa a paisagem sonora da favela

Aqui chegamos numa camada mais profunda da ideia da neblina que estamos explorando. O universo do funk nos ensina que não devemos tratar o mundo do crime e/ou do comércio ilícito de drogas a partir de uma lógica maniqueísta que coloca os traficantes na chave dos maus e a polícia da chave dos bons. Muito menos ainda, colocar jovens que buscam os fluxos apenas para se divertirem em risco de vida frente à ação de uma instituição que deveria protegê-los. No ocorrido em Paraisópolis, afinal, quais parecem ser os vilões? Deixo que vocês, caras leitoras e caros leitores, formulem possíveis respostas. Estamos em fluxo por uma zona nebulosa. A questão das drogas é uma grande zona nebulosa, porque em países que criminalizam o usuário as fronteiras entre quem apenas usa por lazer e quem de fato vende são borradas pela atuação ambígua da polícia nas ruas. Numa situação de fluxo, os corpos e gestos de quem vende, de quem compra, de quem apenas dança, enfim, as corporalidades, estão totalmente misturados. A polícia se aproveita desse ofuscamento de fronteiras para criminalizar parcelas cada vez maiores da juventude periférica.

"No “baile” que descrevi, em que compareci naquela noite, as *performances* apresentadas pelos jovens em turmas ocorreram por intermédio da exposição de seus corpos, pelas gestualidades, movimentos, roupas, adereços, danças, posturas que registram posições no mundo social. Esperteza, agressividade, atenção, dispersão, movimento, agilidade, força, sensualidade formam características performáticas que se inserem em um circuito das drogas ilícitas. Interessa reforçar que naquele momento eu não conseguia distinguir traficantes dos não traficantes, pois todos que de alguma forma estavam envolvidos com substâncias, ali performavam de forma parecida: balanços corporais, olhares atentos, comunicação por sinais, interação com diversas pessoas em trocas de pacotes e cochichos. Nos circuitos das drogas ilícitas, diversas juventudes se cruzam em redes altamente complexas de relações sociais, pois muitos são os que de alguma forma participam do mercado das drogas (sendo vendedor, transportador, distribuidor ou consumidor)." (MALVASI, 2012: 67-68).

O trabalho de Malvasi é importante nesse reconhecimento do quanto a criminalização dos jovens traficantes está ligada à uma história longa de construção social do problema das drogas¹⁰⁹. Em sua análise, a transformação de certos tipos de substâncias, as vezes usadas em contextos ritualísticos num passado não muito distante, em drogas ilícitas é um aspecto central dos processos que justificam e fortalecem a guerra do *Sistema* contra a quebrada. E se historicamente o tráfico dessas substâncias vem se tornando o que acostumamos a chamar de criminalidade, ele está embrenhado de modo intenso no cotidiano dessas localidades e nem sempre é visto como algo negativo. Quase toda família têm um primo, um filho, um pai ou uma mãe que já foram ou são do *movimento*. Quando não existe um laço familiar, no mínimo existem laços de amizade com alguém que já fez parte (vide Seu Hamilton, de quem fiquei amigo logo no primeiro mês em campo). A figura do *bandido* está próxima. Toma café na padaria da esquina, toma cerveja na rua com as turmas de moradores nos finais de semana em frente aos sistemas de som. Brinca com as crianças da rua. Injeta dinheiro na economia local. Resolve conflitos interpessoais de modo mais eficaz que as instituições oficiais de justiça. Pacificou a favela, especialmente a partir do crescimento do PCC no início do século XX (FELTRAN, 2010) e (BIONDI, 2014). A neblina envolve tudo isso e faz com que pessoas *de fora* possam ter uma visão bastante rasa da realidade.

Uma história que me foi contada por uma moradora ilustra bem a complexidade do lugar do crime no bairro em que vivia. Era quase um mito de origem sobre um dos territórios comandados por um chefe que não era do PCC; era uma facção local¹¹⁰. O chefe era conhecido como Feijão e na época havia um terreno do tamanho de um quarteirão ocupado pelos moradores com moradias temporárias e uma quadra de futebol onde as crianças e jovens do bairro brincavam todos os dias. A área foi

¹⁰⁹ Para uma análise profunda sobre o tema das drogas, vale a leitura de *Uso de "drogas": substâncias, sujeitos e eventos* (2013) de Maurício Fiore.

¹¹⁰ Em Biondi (2014), vemos que mesmo quando um chefe local não é *irmão* do PCC, ele pode gerenciar a quebrada de forma similar.

"Afirmo acima que ser *irmão* consiste também em ser o PCC nas *quebradas*. No entanto, há lugares onde não há nenhum *irmão* e, ainda assim, a presença do PCC é muito evidente. É o caso da Favela Cadência. Quem está à *frente* da quebrada é Murilo, *parceiro* de Agnaldo, um *irmão* que está preso. Agnaldo é dono das *biqueiras* localizadas na favela e Murilo as administra. Juntamente com a administração comercial e financeira das *biqueiras*, Murilo é responsável por manter a *disciplina* na quebrada. Quando perguntei a Edinei, *correria* da mesma quebrada, se Murilo não é mesmo *irmão*, ele explicou:

- Não, mas é a mesma fita. Só não é porque não quer." (BIONDI, 2014: 57).

reivindicada por um suposto dono do terreno que era de fora da comunidade e passou a barrar a entrada de moradores. Ele iria reocupar o terreno para construir imóveis para alugar. Sabendo da importância do terreno para a comunidade Feijão entrevistou, e promoveu uma verdadeira tomada de posse coletiva. Muitas famílias construíram casas fixas onde ficava a quadra e o próprio Feijão, logo depois do incidente, transferiu sua base de negócios para o terreno que hoje é conhecido como Teto Quente. O antigo dono nunca mais pisou no local. O quarteirão onde fica o Teto Quente é uma das referências territoriais da quebrada, mas não só por abrigar o grupo de Feijão. Abriga hoje diversos comércios lícitos, a sede de um time de futebol de várzea importante, e eventualmente, sedia festas de rua. Dessa forma, quando escrevo que a neblina mascara o lugar do crime no tecido social da favela, estou me referindo tanto aos locais geográficos onde se encontram os pontos de venda de drogas, quanto ao local simbólico que o crime ocupa na vida cotidiana, no imaginário coletivo e na construção das subjetividades das pessoas que vivenciam essa realidade. Opera quase no nível de uma narrativa mitológica, na medida em que organiza significados compartilhados, e na medida em que é impossível saber o grau de veracidade de histórias como a de Feijão. Os sentidos e significados que as pessoas elaboram em relação à criminalidade não são unívocos e homogêneos como são os sentidos e significados construídos pelas narrativas oficiais do Estado e pelas narrativas da grande mídia.

"Mano, é o poder paralelo, né! A marginalidade se organizou frente ao descaso do *Sistema*. Ao mesmo tempo é um plano de organização social. Eu penso dessa forma o partido (PCC), como uma forma de organizar a criminalidade nos guetos, uma forma de controle social. Uma forma da marginalidade se posicionar de frente ao controle social que o Estado faz. O Estado também deu corda a esse poder paralelo, porque é uma forma deles se ausentarem da culpa que o *Sistema* tem de criar a desigualdade social e criar a criminalidade. Porque a criminalidade ela é produzida, né! Se você é um Estado, se você pode formar ou cidadãos, trabalhadores, profissionais, ou pode formar marginais. Qual a forma de formar marginais? Você priva essas pessoas dos seus direitos desde que são crianças. Elas vão ficar a margem de tudo que é constitucional, de tudo que é básico para vida humana. Então, quando você gera isso, você gera menos opções de vida e quem tem menos opções vai ceder ao poder paralelo que domina e te dá recursos pra você poder sobreviver de uma forma mais sadia, de uma forma menos

sofrida, com mais prazeres, com mais regalias perante essa coisa capitalista que é viver na cidade. O Estado cria monstruosidades na periferia e esse poder paralelo tenta dar forma a essa monstruosidade frente ao capitalismo."

(MC RiKo, músico e ator, 25 anos, morador)

O funk proibidão incomoda as autoridades, entre outras coisas, porque desmonta a visão maniqueísta operada pelas instituições de vigilância, repressão e encarceramento. Ele humaniza a figura do *bandido* e de certo modo dissipa algumas camadas de neblina. Músicos como MC RiKo¹¹¹ (um dos interlocutores importantes no bairro onde morei) trazem em suas falas o quanto o PCC representa uma possibilidade de organização social da favela frente ao que chama de *Sistema*. O *Sistema* assim em itálico é uma das formas de nomear o Estado nesse *dialeto da vida loka* (MALVASI, 2012). É visto como uma força repressiva produtora e perpetuadora de desigualdades. O crime emerge como uma resposta da favela no embate com o *Sistema*, um produto do conflito social brasileiro, um movimento sem contornos espaço-temporais definidos, e que habita uma zona intersubjetiva nebulosa de indefinições éticas e morais.

4.4 DISPUTAS SONORAS ou A POLIFONIA DE UMA QUEBRADA

"O fluxo pra mim seria uma festa barata tá ligado, você curte e tira uma onda já que a gente não têm um local onde possa curtir de forma barata e de fácil acesso... essa *aglomeração de pessoas com a mesma ideia*, a mesma vontade de curtir, de se divertir. Isso é o que acaba movendo as pessoas pro fluxo. Você tá ali com seus amigos, com *som alto*, funk, ou qualquer outro tipo de música, e isso que forma o fluxo, as pessoas aglomerando pra curtir um baile. E quem acaba não gostando ou vai *se adaptando* ou vai ficar contra mesmo. Eu vejo muita gente que acaba sobrevivendo vendendo bebida na sua própria casa. Quem não gosta não tá errado de não gostar, por causa da bagunça, baderna, droga, então... *não sei como lidar com isso!*"

(Hiiits (nome real), 23 anos, *Youtuber*, frequentador de fluxos de funk).

¹¹¹ No Youtube, pesquisando sobre música e PCC cheguei a um vídeo com depoimentos de Dexter, Mano Brown e Kaskão sobre essa relação entre o partido e a vida periférica. O endereço do vídeo do canal *Portal Tudo Sobre Rap* é: https://www.youtube.com/watch?v=5DrxDemMz_8

"Eu não conseguiria dançar no fluxo porque eu não vejo um *discurso*. Porque lá eu seria mais um objeto, uma *mulher objetificada*, um pedaço de carne, para ver qual dos caras iria me escolher para pagar uma bebida."

(Carolina, 25 anos, atriz, moradora, comentando sobre os fluxos de funk do seu bairro).

"Eu tenho 21 anos, frequentava o funk. No começo, achava que era uma coisa divertida, que era um lazer, que era só sair com os amigos se divertir e tudo... mas não era isso. Quando você vai para uma balada, a balada tem que ser fechada pra não incomodar os moradores... baile funk é feito na rua, o pessoal vem com carro, com paredão, coloca na frente da casa do morador que vai trabalhar a semana toda e no final de semana quer descansar. E baile funk agora é um lugar pra se usar droga, beber, ficar doidão, tem morte... a polícia vem na primeira vez pra conversar pedir pra abaixar, na segunda vez dá dura, na terceira vez já vem tacar bomba, jogar tiro, até espancar o pessoal que fica no baile."

(Rafael, 21 anos estudante, morador, comentando sobre os fluxos de funk do seu bairro).

Apesar da importância cultural dos fluxos de rua nos bairros periféricos, e de sua valorização por parte de uma parcela da população periférica (especialmente a juventude), vemos que mesmo entre os moradores não existe um consenso sobre como lidar com essas festas autônomas. As três falas acima caracterizam o fluxo como um lugar de disputas, valorizado por algumas vozes e criticado por outras. A essas falas somam-se as vozes de Mariana, Clenilson, MC Ciça e Bonito já citadas anteriormente, que exemplificam a complexidade que envolve o musicar dos fluxos. "Festa", "aglomeração", "som alto", "baderna", "bagunça", "droga", "discurso", "mulher objetificada", "lazer", "balada", "ficar doidão", "morte", "crime", "polícia" são alguns dos termos e ideias que surgem nas falas sobre fluxos. Para Mariana e para Hiits é o momento de tirar lazer numa realidade de vida com poucas ou nenhuma opção de diversão ao alcance. Para Carla é um lugar sem um "discurso" e onde ela se sente uma "mulher objetificada". Para Rafael o fluxo foi mudando de figura; ele afirma que considerava um lugar de diversão, mas muda sua visão considerando um lugar para "usar droga, beber, ficar doidão..." e tomar enquadro da polícia em caso de repressão. Rafael chegou a comentar que parou de ir no funk depois que passou a

frequentar a igreja evangélica com seus pais. E a polifonia de vozes é tamanha que o som das igrejas incomoda tanto quanto o funk. Sim, nas igrejas também tem música alta, também tem sistema de amplificação de som com pastores, pastoras e fiéis cantando em alto e bom tom os hinos de louvor. Mas o som religioso cristão, mesmo incomodando alguns, não é visto como algo criminoso; já o funk é algo passível de ser criminalizado. O funk propaga o discurso da putaria, do sexo, do crime e da ostentação. As letras são polêmicas e incomodam, mas existem pessoas que só frequentam o fluxo para dançarem e se divertirem.

"Pra ser bem sincera eu as vezes nem reparo muito na letra, o que me pega mesmo é a batida. Sabe aquele da *surubinha* que foi censurado? Eu adorava dançar porque a batida era genial!"

(Mariana, 19 anos, estudante, moradora, frequentadora de fluxos, comentando sobre as letras de funk putaria).

As letras por vezes machistas e violentas passam despercebidas por quem só quer dançar e ser *pego pela batida*. A letra do funk "objetifica" Carla, mas a batida "*pega*" Mariana. Quanto mais alta a *batida*, mais ela chama a atenção, mais ela *pega* e mais ela *bate* de frente. Os alto falantes dos paredões de som *batendo alto* geram também uma resposta repressiva (as vezes trágica como foi no baile da Dz7 em Paraisópolis). A paisagem sonora desse bairro é marcada por essa multiplicidade de vozes, discursos, percepções e sons em disputa. Num fim de semana normal a sensação sonora é de uma polifonia constante. O funk não é o único gênero que toca na quebrada. O forró eletrônico é outro gênero forte e que também toca em paredões e sistemas de som potentes. Só que o forró não gera fluxo, não gera grandes aglomerações de rua, apesar do som muitas vezes incomodar tanto quanto o som do funk. Muitas vezes era o forró que não me deixava dormir. Pelo que pude perceber, os moradores de uma faixa etária mais velha, normalmente a partir dos 30 anos em diante, escutam mais forró eletrônico. Perto da casa onde morei, havia um bar chamado Site dos Brothers, onde quase todo fim de semana estacionava um Corsa branco tocando forró eletrônico em altíssimo volume. Ao redor, um grupo de no máximo quinze pessoas se aglomerava para se divertir. O bar Porto de Clenilson acabou fechando no decorrer da pesquisa e no lugar passou a funcionar uma igreja evangélica. Na minha última estadia, muitas vezes, era o barulho dos cultos que

atravessava as paredes finas da casa de Bonito. A paisagem sonora era constituída pela amplificação massiva do funk, do forró e dos cultos evangélicos. Múltiplas vozes; múltiplos alto-falantes. Mas é interessante nos perguntarmos porque apenas e "barulho" do funk incomoda tanto?

"É complicado, têm uma série de coisas que estão por trás da questão do funk. Não é só a música. Existem outros interesses, é uma discussão. Me lembro que uma vez fui a uma reunião de um movimento de moradia do bairro, e surgiu a ideia de montar um espaço para ter os bailes funk. Parte das pessoas eram contra, porque o Estado não poderia oferecer um lugar de "prostituição e de tráfico de drogas, isso é um absurdo!" Outra visão era de que quando normatiza, regula, já não têm o mesmo interesse, se for num lugar fechado. A ideia de que se organizar não vai funcionar. Porque daí o Estado iria vigiar e a ideia não é essa. É muito complexo, é uma questão muito complexa. Mas têm esse lugar que é do corpo. Em certa medida, na batida do funk têm uma ancestralidade que o corpo responde muito fácil. E não têm só a perspectiva da sexualidade, da sensualidade. O funk já foi para um campo de discurso político e social, assim como é o rap. Então, eu não acho que se deve criminalizar o funk por causa dessa questão que tanto se alega do tráfico e tal. Temos que encarar ele e ver o que é possível construir a partir dessa realidade. E assim como samba e outros ritmos que vieram da periferia e dos morros é uma forma de comunicação, que a gente sente que comunica, que chega, que estabelece uma relação de diálogo entre as pessoas que têm interesse por aquele som."

(Gabriel, 39 anos, arte-educador, morador).

"Mano, eu vejo o funk como uma manifestação nossa, da favela, da periferia. O funk é uma expressão do corpo e da mente periférica. Quando eu estava muito no hip hop, cheguei e ter um preconceito com funk por causa dessa parada das apologias ao sexo, ao crime. Tem muito sexo explícito nas letras e as crianças e adolescentes ouvem isso, então na época eu tinha esse preconceito. Conforme o tempo foi passando eu fui entendendo o que é uma manifestação cultural, o que é um gênero musical, como a cultura acontece. Como uma manifestação da identidade de um povo se forma. Fui entendendo que o funk é uma manifestação nossa. O hip hop se solidificou como movimento de representatividade periférica. O funk a mesma coisa. Essa coisa do funk ter o atabaque, de surgir do atabaque, e o atabaque estar muito presente na musicalidade brasileira, na musicalidade da periferia, na musicalidade do morro, na musicalidade do

terreiro, do viver na terra, do viver em comunidade, de ser um ponto de ligação com nossas ancestralidades. O tambor vêm preenchendo e dando sentido a esses corpos e mentes que estão na periferia carentes de muitas coisas, inclusive da cultura. Então o funk entra nessa questão da gente manifestar o que nós somos e como somos. O funk é a mesma coisa que o hip hop só que de uma forma mais originária. O funk e o rap têm a mesma raiz. Não tô falando dos temas que são musicalizados. O universo temático do funk que tem essa coisa da sexualidade, essa coisa do prazer, do baile, da festa. Acho que o funk falando de sexo, de criminalidade tá falando de coisas humanas, da vida periférica, está fazendo com que o periférico se coloque, é uma forma de se mostrar, de se colocar nas coisas da sociedade. É uma forma de falar que mesmo vivendo na periferia a gente transa, a gente se ama, a gente gosta do baile. Se o meu povo quer trabalhar, trabalhar e depois chapar, e dançar, então é isso, o funk é uma forma da gente se impor na sociedade."

(MC Risko, músico e ator, morador).

Gabriel (o mesmo que me falou sobre o significado do silêncio na quebrada) é um homem negro, casado e pai de três crianças. Ele não frequenta as festas de funk, mas seus filhos provavelmente atravessarão os fluxos do bairro quando chegarem na adolescência. Segundo Gabriel, mesmo que houvesse um local da favela disponível para os bailes acontecerem não daria certo porque na festa não cabe essa organização. E mesmo que os frequentadores aceitassem a normatização do baile, uma parcela dos moradores acharia absurdo oferecer um espaço para "prostituição" e "tráfico de drogas". Ele se depara com a complexidade do tema em sua própria comunidade, lembrando que existe um lado do discurso do funk que é político como o rap. Talvez um dos elementos do barulho funk que incomode tanto seja esse lado político. MC Risko mostra como sua visão a respeito do funk foi se transformando e o que antes era um preconceito se tornou a consciência do quanto o gênero "faz com que o periférico se coloque". O sexo e o crime nas letras expressam "coisas humanas" da vida periférica. Nesse sentido, até mesmo uma letra de funk proibidão pode ter cunho político. Se colocar perante o *Sistema* é um ato político. Tanto Gabriel quanto Risko convergem para uma certa percepção de ancestralidade que se relaciona com corporalidade e mentalidade. De fato, se analisarmos a clave principal da batida do funk, veremos que ela está presente em toques do candomblé, da umbanda, no maculelê da capoeira e no samba de roda. Se analisarmos apenas o lado musical, é

inegável que o funk carrega ancestralidade africana em seu DNA. Mesmo Bonito, que não gosta de frequentar os fluxos toca a batida do funk nos atabaques em seu treino de capoeira. Seu corpo de capoeirista responde à clave do maculelê que, como já afirmei, é exatamente a mesma clave que ecoa nos fluxos.

O que me pega mesmo é batida

As batidas pegam, as letras incomodam, as festas enchem as ruas de jovens ávidos por prazer e diversão - coisas humanas, coisas de jovens. A festa na rua se apresenta como uma necessidade coletiva desses jovens, um espaço de sociabilidade, de identificação, de construção de sentidos sobre o que eles compartilham habitando as bordas limítrofes da cidade de São Paulo. Frente a tudo que foi exposto é difícil saber para onde esse encontros sonoros caminham. As disputas em torno dos fluxos continuaram quentes até a eclosão da pandemia da COVID, quando a obrigação do isolamento social esvaziou as festas, ao menos nos meses iniciais (entre Março e Junho de 2020). O perigo representado pelas aglomerações na propagação do novo Corona vírus causou uma breve pausa nessa guerra de em torno do funk de rua. As últimas notícias que tive via netnografia e conversas pelo whatsapp foram de retomadas dos principais fluxos da cidade, especialmente a partir da flexibilização do isolamento e do cansaço de todos nos meses finais de 2020.

4.5 SE SENTIR DENTRO DA MÚSICA

ALTO-FALANTE V

*"Essa novinha é terrorista, é especialista.
Olha o que ela faz num baile funk com as amigas
É muito explosiva não mexe com ela não
É muito explosiva não brinca com ela não
Quando ela bate com a bunda no chão
Quando ela mexe com a bunda no chão
Quando ela joga com a bunda no chão
Quando ela sarra o bumbum no chão"*
(MC Kevinho, "Olha a Explosão")

"Esse funk de MC Kevinho (nome real) tocava sem parar em diversos sistemas de som num volume ensurdecedor. Dois homens sem camiseta, de bonés, dançam num passinho sincronizado em cima de um paredão de som. São 13:30 da tarde, estou em São Bernardo do Campo no "baile dos bailes", como é conhecido o *Nitro Point* (nome real). O sol está forte, o local têm poucas sombras, quem pode fica sem camiseta devido ao calor. Muitas pessoas com guarda-chuva para proteger do sol, completando o *kit*¹¹² do domingo. O prefixo *Nitro* é bastante usado na cultura funk e remete ao composto químico *nitroglicerina*, conhecido por suas *propriedades explosivas*. Uma das boates de funk mais famosas de São Paulo, por exemplo, é a *Nitro Night*. De fato, o volume dos graves nos potentes alto falantes parecem explosões. Pensando nisso acho que o bumbum final da letra de Kevinho remete à *bunda no chão* de uma pessoa dançando, mas poderia remeter ao barulho de uma explosão, ou ainda ao som grave dos kicks da batida do funk. *Bum Pá Pá Bumbum Pá!* A sensação é de que o grave *explode, estoura, bomba*. Penso que deveria ter trazido um protetor auricular e depois de alguns minutos caminhando reparo que alguns frequentadores e algumas pessoas da equipe do evento estão usando proteção nos ouvidos. O som dos equipamentos é muito alto e esse é o objetivo do encontro: reunir sistemas de som.

A dica do evento foi do Hiits, jovem *Youtuber* que conheci acompanhando seus vídeos dos fluxos. O *Nitro Point* acontece um domingo por mês. É um encontro muito representativo da cultura funk paulistana atual. São milhares de carros com seus sons poderosíssimos tocando funk em alto volume. É uma experiência única circular nesse evento. O evento custava 20 reais o ingresso e aconteceu em um local afastado que parecia um estacionamento gigante. Começava as oito da manhã e acabava as cinco da tarde. Fiquei na fila uma hora para entrar e de fora enxergava pela cerca de arame milhares de jovens dançando em torno de centenas de carros com seus sons automotivos. É uma cena impressionante, nunca tinha visto nada parecido.

Deu para perceber que existem equipes de som pela presença de camisetas uniformizadas e faixas perto de alguns paredões e carros. As equipes reúnem às

¹¹² Conjunto de itens indispensáveis para a festa: whisky, energético, lança-perfume, e no caso, guarda-sol para se proteger do calor. Os itens do *kit* podem variar dependendo do contexto da festa.

vezes três ou quatro carros, um ao lado do outro, tocando todos uma mesma música e com a galera dançando ao redor. O volume dos sons é tão alto que é praticamente impossível conversar no evento. Circulei por cerca de duas horas e meia e fiquei exausto. O calor e a massa sonora pulsante minaram minhas forças rápido. Saí com a impressão de que o *Nitro Point* é a exacerbação máxima da paisagem sonora formada pela polifonia de sistemas de som onde diversas alto-falantes operam ao mesmo tempo. Os diversos funks tocando ao mesmo tempo formam uma espécie de *Nitro Sinfonia* elétrica periférica."

(Diário de Campo, 11 de Novembro de 2017. Trecho filmico da festa disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=UjBU0oiKSoo&list=PLFEtmi40X78cvwPiiH1oZfkC4uWRNG&index=18>).

A nitroglicerina é conhecida pelas suas propriedades explosivas quando usada industrialmente em grandes quantidades. Também é utilizada na fabricação de munições na função de propelente e permitiu a fabricação de tipos de pólvora sem fumaça (sem neblina). Creio ter ficado claro nesse trecho do diário de campo a ligação entre o nome *Nitro Point* e as propriedades explosivas da reunião massiva de alto falantes. O *Nitro Point*, também conhecido como baile dos bailes, é um evento ímpar na Grande São Paulo e um dos mais importantes da cena funk atual. Funciona como uma espécie de grande baile ou fluxo onde uma aglomeração de milhares de jovens passa o dia se divertindo ao redor de sistemas de som tocando funk sem interrupção. Só que diferente dos fluxos das ruas das quebradas, o *Nitro Point* acontece de dia, num local fechado, é cobrada uma entrada, homens armados controlam a cerca e os locais de acesso, e bares credenciados vendem bebidas alcoólicas. É como se fosse um fluxo regulado, e logicamente, dentro da lei, sem repressão policial e sem as tensões presentes nas ruelas das favelas.



Foto 16: Nitro Point em Mauá, 04 de Março de 2018.

"A Nitro Point surgiu em 2003, com o objetivo de reunir a galera que curtia som, festa, carros rebaixados e paredões em um único lugar, onde quem estivesse ali podia ligar e curtir o rolê sem problemas com as autoridades. O evento se encontra na edição 165 e promete se esticar por muito mais. Por conta da organização, céu aberto, horário flexível e acabando cedo, o evento é um modelo foda de como dá pra fazer acontecer sem incomodar o vizinho."

(*Nitro Point, o Baile dos Bailes* - por Jeferson Delgado, 24 de Agosto de 2018, para o portal Kondzilla, disponível em: <https://kondzilla.com/m/nitro-point-o-baile-dos-bailes>).

Não é por ser regulado e não incomodar o vizinho que os jovens deixam de se divertir usando diversos tipos de drogas - álcool, maconha, lança perfume, *bala*, etc. A euforia é grande, o calor do sol se mistura ao calor dos corpos ensopados de suor dançando freneticamente. A massa sonora é tão intensa que até as partículas de ar parecem pulsar ao nosso redor, como se nossa pele sentisse uma vibração de ordem molecular. De fato, em termos físicos essa potência sonora gigantesca presente no *Nitro Point* propaga de forma mais intensa a vibração das moléculas ao redor. É dessa vibração que é feito o som - uma vibração periódica da pressão do ar. Faz todo sentido a ideia de que próximo a um *Sound System* não escutamos a música, mas sentimos. Sentimos no corpo, especialmente os graves que possuem comprimento e amplitude de onda maiores. A valorização dos sistemas de som nesse musicar está ligada ao fato de que

certas frequências, especialmente os limites do espectro tanto do grave quanto do agudo, não são reproduzidas por sistemas de som comuns sem distorção.

A variação do comprimento da onda está ligada às frequências (graves, médias e agudas). A variação da amplitude está ligada à intensidade do som (mais forte ou mais fraco). Num sistema de som de funk, onde as frequências graves são realçadas, sentimos bastante a presença de ondas de grande comprimento e grande amplitude. Geralmente, os sons abaixo de 300 herz já são considerados graves, lembrando que o limite audível dos graves é 20 herz. Mas o fato de não ouvirmos abaixo dos 20 herz, não significa que nosso corpo não seja capaz de sentir frequências mais graves.

" 2-10 Hz: Um experimento com 25 indivíduos relatou uma “sensação subjetiva de oscilação corporal” quando expostos a tons de 2-10 Hz acima de 130 dB, com o efeito mais pronunciado em 7 Hz. Nistagmo vertical (movimento involuntário do olho) também foi relatado. Outro teste que expôs indivíduos a tons de 5-10 Hz a 150 dB, relatou vibração nas narinas. Um testador submeteu dez participantes com audição normal e dez surdos a um tom de 6 Hz a 115 dB por 20 minutos e encontrou mudanças nos padrões de EEG (descritos como ‘vigília diminuída’) nos participantes com audição acompanhada por mudanças no pulso e na pressão arterial. No entanto, esses efeitos não foram encontrados nos sujeitos surdos. Outros testes na faixa de 5-10 Hz encontraram diminuição da respiração, diminuição do fluxo sanguíneo no cérebro e mudanças no pulso e na pressão arterial. As queixas subjetivas dos testes nesta banda de frequência incluíam vibrações corporais, pressão no ouvido e incapacidade de concentração."

(Por James Larson, Dezembro de 2015, para o site: <https://www.audioholics.com/room-acoustics/bass-the-physical-sensation-of-sound>).

Esses dados apresentados por James Larson em um site para audiófilos revelam sensações corporais sob frequências ultra graves - sensações que não dependem de nosso ouvido, causando até movimentos e oscilações corporais involuntárias. Mesmo sem o uso de drogas, uma simples caminhada no *Nitro Point* transforma nosso corpo e nos joga a um estado alterado de consciência pela afetação contínua dessa massa sonora grave. E foi caminhando dentro do encontro, que obtive uma compreensão

corporal nova sobre a importância das frequências graves em toda cultura funk. Nas falas das pessoas, sempre que pedia para comentarem sobre o som alto e os equipamentos, apareciam ideias de que era para promover a festa, para chamar a atenção ou para atrair o público de um bar ou comércio. Mariana, uma das interlocutoras citadas anteriormente, deu indícios sobre o aspecto corporal quando falava de como gostava do som alto, e de como gostava de "se sentir dentro da música". Essa é uma forma que condiz com o que se sente no *Nitro Point - nos sentimos dentro da música*.

Importante essa retomada da fala de Mariana sobre se sentir dentro da música, porque se conecta ao que Bradley traz sobre os *sound systems* jamaicanos, e me ajuda a expressar melhor *o que aconteceu comigo* nos fluxos, em especial no *Nitro Point*. Essa perspectiva sensorial que traz o corpo para a análise está ligada à noção de Ingold (2002) de *pessoa-organismo* - uma entidade que é afetada e afeta o meio ambiente ao redor e vai se transformando na medida em que se relaciona. Ingold busca uma complementaridade entre mente e corpo, entre o cultural e o físico, e entre nossas fronteiras corporais e o ambiente externo, se apoiando nas ideias de James Gibson sobre uma abordagem ecológica da percepção. Os seres humanos são ao mesmo tempo organismos experimentando relações ecológicas com o ambiente, e pessoas experimentando relações sociais dentro de sistemas culturais. "Será que uma abordagem ecológica da percepção não poderia fornecer a ligação que eu estava procurando, entre a vida biológica do organismo em seu ambiente e a vida cultural da mente dentro da sociedade?" (INGOLD, 2002: 3) O arcabouço teórico de Ingold lança luz aos aspectos sensoriais e perceptivos das culturas. O corpo em sua materialidade assume um lugar de destaque tanto metodológico quanto conceitual. O que nossos corpos experimentam em termos sensoriais imersos num fluxo de funk? Falar de um "musicar" funk, ou seja, trazer os elementos que o constituem, descrever os engajamentos possíveis de agentes humanos e não-humanos, implica também em abordar a materialidade da festa e as sensações corporais que a massa sonora causa.

No *Nitro Point* essas relações ecológicas emergem como relações sônicas, ou seja, relações com o meio ambiente onde o som é um elemento central. A superfície dos corpos entra em contato com a materialidade do som amplificado e têm sua própria materialidade transformada. Ingold pensa materialidade como processo, como

histórias a serem contadas, e não como algo fixo. Seguindo nesse fluxo com Mariana e Ingold, podemos esboçar uma teoria social funk onde os sistemas de som são *peessoas-máquinas* importantes porque fazem com que nos sintamos dentro da música. Não escutamos música; sentimos. Analogamente, essa teoria funk poderia ensinar aos antropólogos que não observamos a cultura; sentimos. Trago essa perspectiva sensorial ao final desse capítulo, para colocar que uma das *coisas que acontecem com a gente num fluxo é uma transformação de ordem corporal*. Até mesmo para quem é *de fora* como eu.

Antes de convidar Salustiano para conhecer o bairro onde eu vivia, portanto antes de viver o episódio que gerou a metáfora da neblina, fui com ele num dos eventos da *Nitro Point*. Ele estava com a câmera pendurada no pescoço, e logo que atravessamos os portões do evento, jovens se lançavam na frente dele perguntando se nós éramos jornalistas e pediam para serem fotografados. Salustiano numa de nossas conversas mais recentes, até justificou nosso erro na quebrada lembrando dessa situação inversa que vivemos no *Nitro Point*. Isso poderia querer dizer que não havia neblina no *Nitro Point*? Creio que existem outras neblinas atuando. Em primeiro lugar, nós não éramos jornalistas como os jovens imaginaram ao verem a câmera fotográfica. Percebi a expectativa entre alguns dos fotografados de que sairiam em alguma reportagem. Em segundo lugar, uma das histórias que ouvi, de um vendedor de bebidas do lado de fora do evento, era de que o *Nitro Point* possui policiais civis na sua organização (o que explicaria a presença dos homens fortemente armados que observei). Se na favela a polícia reprimia a festa que a "biqueira" organizava. Aqui, a fala do vendedor lançou uma interrogação sobre a relação de policiais com a festa. Logicamente, não dá para afirmar que a polícia organiza o *Nitro Point* a partir de apenas uma fala, mas acredito que alguns dos homens armados que vi poderiam facilmente serem policiais civis fazendo um extra como seguranças. Um terceiro ponto nebuloso sobre o *Nitro Point*, é que o evento se autoproclama como "encontro de sons automotivos" quando se transformou na prática na maior festa funk fechada de São Paulo.

Dentro do fluxo reflexivo que a metáfora da neblina provocou nessa etnografia do funk de rua, acabamos percorrendo as zonas ambíguas, as fronteiras borradas, os

becos escuros que caracterizam esse importante fenômeno cultural periférico. Estar em contato com os sistemas de som foi também estar em contato com o amplo debate em torno da criminalização da juventude periférica, especialmente, a partir do combate ao tráfico de drogas. Se por um lado, traficantes confundem o antropólogo e o fotógrafo com policiais; por outro, policiais confundem jovens inocentes em busca de diversão com bandidos. Em ambos os lados, a violência permeando as zonas de contato interfaciais. O combate da juventude periférica frente a essa violência vem em forma de ondas graves de grande amplitude e comprimento, reverberando ancestralidade africana madrugada adentro, embebendo corpos e mentes alterados que cantam forte pelos alto-falantes - *Nossos desejos são legítimos!*

P o n t o d e F e c h a m e n t o

O G r a v e é o F i m e o C o m e ç o

Imagina nós de Megane, ou de 1.100
Invadindo os baile, Não vai ter pra ninguém
Nosso bonde assim que vai
É euro, dólar e nota de 100
Nota de 100, nota de 100
(MC Boy do Charmes)

No início da tese, disse que a antropologia é uma ciência fundada no encontro. Porém, como já cantou Milton Nascimento em "Encontros e Despedidas" sua parceria com Fernando Brant, "o trem que chega é o mesmo trem da partida, a hora do encontro é também despedida". A despedida é também um reencontro com o início, todo fim contém o germe de um novo começo e demarca um fechamento de ciclo. Mas não se trata de um ciclo circular, mas de um ciclo em espiral, porque nunca retornamos de fato ao mesmo lugar.

Em 2011, MC Boy do Charmes lançou o clipe¹¹³ da música "Megane", filmado por Konrad Dantas que estava nos primórdios de sua Kondzilla. O clipe é um marco histórico do funk paulista em três aspectos centrais: da consolidação do funk ostentação, da produção de videoclipes para o Youtube pela Kondzilla e do início da era dos fluxos como festa funk de rua. O clipe de "Megane", de certa forma, é também um marco do processo que me colocou em contato com a cultura funk que se fortalecia em São Paulo nesse período. Assistindo novamente ao clipe com esse intervalo de dez anos de distância, e tendo atravessado esse mar etnográfico, os versos iniciais "imagina nós de Megane ou de 1.100 invadindo os baile, não vai ter pra ninguém" ganham novas camadas e soam proféticos no que viria a ser a configuração festiva central do funk paulistano ao longo dos anos 2010 - o fluxo. As máquinas motorizadas, carros e motos, louvadas nas letras do estilo ostentação, invadem os bailes e os transformam em fluxos. O fluxo é um encontro automotivo. É um encontro de sistemas de som automotivos. E, é claro, um encontro de funkeiras e funkeiros em interação com essas máquinas. Uma relação de ordem corporal, por vezes tão intensa, que ganha contornos ciborgues. O corpo coletivo do fluxo é formado pelas relações entre essas pessoas-máquinas e pessoas-organismos. Segui ao longo da tese, a premissa de Gell (2018) de que os objetos podem e devem ser considerados como pessoas com capacidade de ação social.

Uma das chaves analíticas foi refletir sobre a natureza das relações entre os elementos maquínicos e humanos encontrados nos territórios do funk que percorri - na Liga do Funk, nos estúdios e nos fluxos de rua. Essas relações se dão entre humanos e não-

¹¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=r2wUIRkpOVw>

humanos, entre sujeitos-objetos e objetos-sujeitos cuja capacidade de ação social é transitiva; oscila entre um pólo de agência para um pólo de recepção da agência. Uma composição de funk é ao mesmo tempo um índice sonoro produzido pelo artista, mas um índice que produz outros inúmeros efeitos nas cadeias de relações sociais em que se engaja. A relação com o artista criador é apenas um momento de sua (da música enquanto índice) vida social (APPADURAI, 2008). E aqui, concordo totalmente com Novaes (2020), de que a música não pode ser vista apenas como mercadoria, nem apenas como produto da agência criativa de determinado compositor e/ou produtor. Ela vai se tornando muito mais do que isso a partir do momento em que ganha as ruas e respira nos alto falantes dos fluxos.

Na Liga do Funk, vimos que a música agencia a produção de um certo tipo de identidade ligada ao pertencimento à favela. O funk emergiu como a música da favela e ser do funk significa aqui ser favela. E vale dizer que não são só índices musicais que produzem essa identidade territorial periférica em torno da música, mas também cortes de cabelo, roupas, gírias e expressões (o que Malvasi (2012) chama de "dialetto da vida loka"). A Liga se mostrou a interface política do "movimento funk" em São Paulo, através da atuação de pessoas como Bruno Ramos porta voz central frente aos governos do estado e do município. Bruno Ramos se coloca até hoje como porta voz da juventude negra periférica a partir do "movimento funk". Foi com Bruno que aprendi o que significa o "movimento funk": um movimento musical e político que demanda a ampliação da cidadania às regiões e populações da cidade onde os direitos sociais básicos não são acessíveis.

Na Liga do Funk conheci a geração funkeira que cresceu junto com a Kondzilla, que ouviu artistas paulistas como MC Boy do Charmes, MC Daleste e MC Guimê, e que passou a sonhar um caminho profissional na música a partir do sucesso do funk ostentação. A Liga acolheu esses sonhos e tentou também mostrar outros caminhos possíveis, caso o sucesso na música não se concretizasse. MC Tiiga e MC Diih Pura Calma começaram a cantar funk influenciados por essa geração do ostentação, mas também influenciados pelo rap, brincando de fazer rima em bases de funk e de rap. A cena do documentário de MC Tiiga com seus amigos batendo a clave funk na palma da mão na quadra de futebol, tentou representar esses momentos criativos nucleares do funk em São Paulo. A musicalidade dos jovens MCs vêm das brincadeiras de rima

e de tecnologias corporais essenciais como a batida de palma de mão e o *beatbox*. Vale notar que o *beatbox* foi um elemento forte das primeiras gravações de funk ostentação.

A outra trajetória possível dentro desse fazer musical funk era se desenvolver como produtor de *beats*. Os relatos dos DJs que trouxe no segundo capítulo mostraram um início brincando com softwares gratuitos como o *Virtual DJ*. É o pólo menos orgânico e mais maquínico desse fazer musical. Os DJs que conheci eram na verdade grandes e exímios produtores de bases; mais do que artistas de palco, eram artistas de estúdio. E essa arte de estúdio estava ligada a uma capacidade de recortar e colar camadas, trechos, melodias dentro da linguagem sonora do funk. Muitos deles nem faziam bailes como era o caso do DJ WN que só trabalhava em estúdio. E faz todo sentido os DJs se concentrarem nos estúdios num contexto onde as festas e rua são os fluxos com seus sistemas de som. Os bailes com a configuração que é encontrada no Rio de Janeiro - por exemplo, dentro de uma quadra com palco para DJs e MCs se apresentarem - se mostraram raros em São Paulo, durante o período da pesquisa. Existem boates com shows de funk feitos para o palco como a *Nitronight*, mas são minoria quando comparadas aos fluxos. Importante ressaltar essa questão aqui, para ficar claro algumas diferenças importantes entre o que significa ser DJ de funk em São Paulo, e o que significa ser DJ de funk no Rio de Janeiro.

De todo modo, a musicalidade funk em ambas as cidades parece compartilhar uma valorização das frequências graves. As frequências graves são as frequências mais baixas do espectro - baixas aqui não significa um volume sonoro mais suave, mas sim uma frequência de vibração molecular mais baixa. As frequências baixas do funk são produzidas e ressaltadas dentro de estúdio para serem tocadas numa intensidade de volume sonoro altíssima nos sistemas de som dos fluxos. Uma intensidade que faz a pessoa *se sentir dentro da música*. Essa é uma característica fundamental da musicalidade funk. Vimos que os estudiosos dos *sound systems* jamaicanos também percebem e chamam a atenção para essa valorização do grave. A qualidade do grave é importante aqui.

Enquanto na produção musical em estúdio existe uma valorização dessas frequências mais baixas (graves), vimos com Taísa Machada que a dança focaliza a região

chamada por Mikhail Bakhtin (1999) de baixo corporal. A ciência do rebolado com foco no quadril acessa o baixo corporal ligado à fecundidade, à reprodução, à cura, à nutrição - um rebaixamento do corpo positivo e essencial à vida coletiva. Bakhtin analisa o baixo corporal a partir da obra do escritor medieval Rabelais e do lugar dos festejos de carnaval na idade média. O acesso ao baixo corporal acontece a partir da festa. A festa expressa a dualidade topográfica da vida social medieval que era marcada por uma dimensão "alta" (Igreja e Estado aristocrático) e uma dimensão "baixa" (o que ele chama de cultura cômica popular ligada ao carnaval, aos teatros de rua, às figuras do realismo grotesco como o "anão", o "monstro", o "bobo", etc.). Essa visão topográfica do mundo em Bakhtin se expressa também nas dualidades mente e corpo, abstrato e concreto, céu e terra.

"No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O "alto" e o "baixo" possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente topográfico. O alto é o céu; o baixo é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação de necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo." (BAKHTIN, 1999: 18 e 19).

Na topografia corporal do funk, observei uma valorização musical do baixo (na valorização das frequências graves) e uma valorização coreográfica do baixo (nas danças com foco no quadril). A análise de Bakhtin é potente e possui inúmeros pontos de contato com o universo do funk. A própria ideia de ambivalência que ele traz é boa para se pensar o estilo putaria. A putaria enquanto legitimação do desejo e do prazer é um reconhecimento explícito das satisfações mais básicas (carnais e baixas) do humano. Um reconhecimento que choca. Choca porque carecemos da ambiguidade regeneradora do rebaixamento e da degradação que o carnaval medieval analisado pelo filósofo russo traz à tona. Parece-me que em diversos momentos, quando se fala de funk somos (nós, os *de fora* da favela) incapazes de acessar essa ambiguidade regeneradora. O funk parece trazer à tona essa ancestralidade festiva onde a degradação tem caráter ambivalente. O funk é ambivalente.

Nesse sentido, o filósofo russo é bom para pensarmos não só na ambivalência do baixo corporal, mas para entendermos melhor os fluxos. Ele afirma, por exemplo, que o carnaval apresentava uma visão de mundo, de humano e de vida social alternativa à visão da Igreja e do Estado. Curiosamente, em relação aos fluxos, as duas principais interfaces de conflito e disputa são a polícia (o Estado) e a camada das populações periféricas ligadas à Igreja Evangélica (que na prática são inúmeras pequenas igrejas nos mais diversos formatos). Os fluxos apresentam uma outra narrativa da vida que bate de frente com a narrativa "oficial" e "séria" do Estado e da Igreja em suas configurações contemporâneas dentro da quebrada. Outro ponto em comum que podemos estabelecer aqui, é que o carnaval medieval segundo Bakhtin ignora os palcos. Podemos parafraseá-lo aqui e dizer que os fluxos ignoram os palcos. *Nos fluxos as pessoas não assistem a música, elas vivem a música.* Os fluxos não são uma forma artística de espetáculo, são uma forma concreta da própria vida dessa juventude urbana periférica.

Uma forma que apresenta contornos de nuvem e/ou de neblina. A transitoriedade é uma característica do fluxo. Como uma neblina eles se formam e se dispersam, se formam e se dispersam, se formam e se dispersam. Essa é a dinâmica espaço-temporal dos fluxos, em parte como resposta à ação repressiva da polícia militar. Como numa neblina, vimos que às vezes é difícil enxergar as coisas e as pessoas com clareza,

especialmente para quem é *de fora*. Essa dificuldade se acentua pela origem comum que fluxo e crime compartilham - ambos são interfaces centrais da vida social dentro das quebradas paulistanas. O lugar do crime no tecido social é ambivalente e não deve ser visto do modo unívoco com o qual o Estado enxerga a questão. De um lado, o fluxo e o funk expressam modos concretos e alternativos de vida da juventude periférica, diferente do que seria um modo de vida preconizado por narrativas estatais e religiosas. No lado do crime, encontramos a expressão de um modo de regulação de condutas dentro da quebrada alternativo ao modo estatal (policial, no caso), e um modo de ascensão social diverso da teologia da prosperidade evangélica propagada pelos pastores em seus cultos.

As zonas de contato interfacial são tão nebulosas que os mesmos funkeiros que cantam a putaria e o proibidão nas madrugadas dos fluxos, possuem uma linguagem carregada de símbolos religiosos. Basta observar a recorrência de termos como "fé" e "Deus" nas falas e nas letras ao longo da tese. Meus principais interlocutores não eram evangélicos, mas demonstravam uma relação com o catolicismo no modo como utilizavam cotidianamente essas noções de "fé" e de "Deus". A relação entre crime e religiosidade também é complexa e carregada de ambiguidades e zonas nebulosas. A socióloga Ana Beraldo de Carvalho (2020), por exemplo, afirma que:

"Muitas vezes, no âmbito discursivo, o “mundo do crime” é associado à ação do diabo, que é, obviamente, o inimigo principal da igreja. Mas, ao contrário do que pode parecer, Igreja e crime se aproximam de maneiras significativas, através de dois fenômenos primordiais: a conversão, especialmente de “bandido” a “crente”; e as figuras, nada raras, dos traficantes evangélicos." (CARVALHO, 2020: 112).

Não tenho competência e nem temos mais tempo para adentrarmos no vasto e complexo território das pesquisas sobre a presença evangélica nas periferias das grandes cidades brasileiras. Mas o fato é que a observação dos fluxos me jogou em encruzilhadas inesperadas com a interface do crime, nos episódios em que fui confundido com policial civil à paisana. E com a interface religiosa, de um modo mais sutil, nas conversas e falas de evangélicos que criticavam os fluxos na quebrada.

E nessas encruzilhadas, há de se tomar muito cuidado para o funk não emergir como o grande vilão da juventude periférica.

Na verdade, o que a etnografia mostrou foi justamente o contrário. O funk como a manifestação cultural periférica que agencia identidades territoriais carregadas de potência e de força. O funk como "musicar(es)" de grande importância econômica criando formas de renda para milhares de pessoas em sua cadeia produtiva - desde DJs em seus estúdios, jovens cineastas produzindo clipes e MCs gravando suas músicas; a jovens como Clenilson que vendia bebidas na beira dos fluxos, Renata Prado dando aulas de dança pela internet e Jonas Marreiro construindo paredões de som. O funk como a festa de rua acessível aos jovens de baixa renda garantindo o direito básico de existirem na cidade. Direito ligado à diversão, ao prazer e ao livre exercício e produção de identidades de gênero e de raça. O funk como sistema tecnológico que une técnicas do corpo orgânico ancestrais às técnicas dos corpos eletrônicos mais atuais e sofisticadas. O funk como uma mitologia política de reconexão com o rebaixamento corporal do mundo, entendido aqui como um movimento necessário, positivo e nuclear em direção ao coração da Terra. É por isso que tem que ter grave, para nós nos sentirmos dentro da música e nunca esquecermos que todos pisamos o mesmo chão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- _____. "Introdução: Mercadorias e a Política de Valor" in *A Vida Social das Coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.
- ALVES, Yuri Diego Delgado. "Uma antropologia do "fluxo": reflexões sobre dependência no contexto do crack". In: *Interthesis - Revista Internacional Interdisciplinar*. Vol.16, No1, Santa Catarina: UFSC, 2019.
- ARAÚJO, Samuel. "Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro". In: *Ethnomusicology* Vol. 50, No. 2, 50th Anniversary Commemorative Issue (Spring/Summer, 2006), pp. 287-313. University of Illinois.
- _____. "From Neutrality to Praxis: The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World". In: *Musicological Annual XLIV/1*, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento - O contexto de François Rabelais*. Brasília e São Paulo: Ed. Universidade de Brasília e Hucitec, 1999.
- BARBOSA, Antonio Rafael. "Humanidade por excesso e as linhas de fuga que se abrem para o gueto". In: *Revista Sexta Feira*, São Paulo, n. 8 (Dossiê: Periferia), 2006.
- BARRETO, Victor Hugo de Souza. "Quando a pesquisa é o problema: o tabu no estudo das práticas sexuais". In: *Cadernos de Campo*, Vol 1, No 26. USP, São Paulo: 2017.
- BARROS, José Flávio Pessoa de. *O Banquete do Rei - Olubajé - Uma introdução à música sacra afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- BARTL, Michael; KANNAN, Vijai Kumar e STOCKINGER, Hanna. "A review and analysis of literature on netnography research". In: *International Journal of Technology Marketing*, Vol.11, No.2. 2016.
- BIONDI, Karina. *Etnografia no Movimento: Território, hierarquia e lei no PCC*. Tese de Doutorado. UFSSCar: São Carlos, 2014.

- BLACKING, John. "Deep and Surface Structures in Venda Music". In: *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 3, 1971.
- _____. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1995, 5 ed. [1973].
- _____. *The anthropology of the body*. London: Academic Press, 1977.
- _____. "Música, Cultura e Experiência." In: *Cadernos de Campo*. Vol16, No16. USP. São Paulo, 2007.
- _____. "Por uma antropologia do corpo". In: *GIS - Gesto Imagem e Som - Revista de Antropologia*. São Paulo, 2020.
- BONFIM, Letícia Laurindo de. *Funk carioca, voz feminina e o caso Tati Quebra-Barraco*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2015.
- BRADLEY, Lloyd. *Bass Culture - La Historia Del Reggae*. Madrid, Acuarela Libros, 2014.
- BRAGA, Gibran Teixeira. "*O fervo e a luta*": políticas do corpo e do prazer em festas de São Paulo e Berlim. Tese de Doutorado, FFLCH - USP. São Paulo: 2018.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.
- CACERES, Guillermo; FERRARI, Lucas; PALOMBINI, Carlos. "A era Lula/Tamborzão: política e sonoridade." *Revista do instituto de estudos brasileiros*, Brasil, n. 58, São Paulo, jun. 2014.
- COLLINS, Samuel Gerald; DURINGTON, Matthew e GILL, Harjant. "Multimodality: An invitation." In: *American Anthropologist*, Vol 119, No 1, 2017.
- COSTA, Antônio Maurício Dias da. "Festa na Cidade - O Circuito Bregueiro de Belém do Pará. Belém: EDUEPA, 2a edição, 2009.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DEL PICCHIA, Paulo Menotti. *Por que eles ainda gravam? Discos e artistas em ação*. Dissertação de Mestrado, FFLCH - USP :São Paulo: 2013.
- DEL PICCHIA, Paulo Menotti. "Discos em construção - etnografia dentro de estúdios". In: *Cadernos de Campo*. Vol 24, No 24. USP, São Paulo: 2015.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs vol.4*. São Paulo: Editora 34, 2012.

- DURKHEIM, Emile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003 (1912).
- ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2005.
- FACINA, Adriana. "Não me bate doutor: Funk e criminalização da pobreza". In: *V ENECULT - Quinto Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. UFBA, Salvador, 2009.
- _____. ""Eu só quero é ser feliz": Quem é a Juventude funkeira no Rio de Janeiro?" In: *Revista EPOS*, Rio de Janeiro - RJ vol.1 I No2 I Outubro 2010.
- _____. *Cultura como crime, cultura como direito: a luta contra a resolução 013 no Rio de Janeiro*. 29a Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2014, Natal/RN.
- FACINA, Adriana e LOPES, Adriana. *Cidade do Funk: Expressões das Diásporas Negras nas Favelas Cariocas*. IV ENECULT, Bahia, 2010.
- FACINA, Adriana et al. *Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk*. Rio de Janeiro: Revan, 2a ed. 2015.
- FELTRAN, Gabriel de Santis. "Crime e castigo na cidade: os repertórios da justiça e a questão do homicídio nas periferias de São Paulo". In: *Caderno CRH*. Salvador, v.23, n.58, Jan/Abr, 2010.
- _____. "Sobre anjos e irmãos cinquenta anos de expressão política do "crime" numa tradição musical das periferias." In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 56, São Paulo, jun. 2013.
- FIORE, Maurício. *Uso de drogas: substâncias, sujeitos e eventos*. Tese de Doutorado, Campinas: UNICAMP, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- _____. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- GANE, Nicholas e HARAWAY, Donna. "Se nós nunca fomos humanos, o que fazer?" In: *Revista Ponto Urbe*, Vol 6, No 6, São Paulo, 2010.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC- Livros Técnicos e Científicos S. A., 1989
- GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. New York: Oxford University Press Inc., 1998.

- GELL, Alfred, "The Thecnology of Enchantment and The Enchantment of Thecnology" In: *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams* by Alfred Gell, London, Athlone, 1999.

_____. *Arte e Agência*. São Paulo: Ubu, 2018.

- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34: 2001.

- GOLDMAN, Marcio. O fim da antropologia In: *Revista Novos Estudos CEBRAP* - ed. 04, 2011.

GOMES, Mariana . Quem tem medo da Valesca?. *Revista de História* (Rio de Janeiro) , v. 1, p. 2-3, 2015.

- GORDON, Edwin E. *Learning Sequences in Music: A Contemporary Music Learning Theory*. GIA Publications, Inc. Chicago: 2007.

- HARAWAY, Donna e KUNZRU, Hari. *Antropologia do Ciborgue - As vertingens do pós-humano*. TADEU, Tomaz (org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

- HENARE, Armiria, HOLBRAAD, Martin & WASTELL, Sari, *Thinking Through Things: Theorising artefacts ethnographically*, New York, Routledge, 2007.

- HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. *A Música e o Risco*. São Paulo: EDUSP, 2006.

- HINE, Christine. *Virtual Ethnography*. Londres: SAGE Publications, 2000.

- HOOD, Mantle. "The Challenge of Bi-Musicality". In: *Ethnomusicology*, Volume 4, No. 2. University of Illinois Press, 1960.

- INGOLD, Tim. *The Perception of Environment - Essays on livelihood, dwelling and skill*. Londres: Routledge, 2002.

_____. "Materials against materiality". In: *Archaeological Dialogues*, vol. 14, Cambridge University Press, 2007.

JAFFURS, Sheri. "Developing Musicality Formal and Informal Practices". In: *Action, Criticism, and Theory for Music Education*. Vol.3, 2004. Disponível em: http://act.maydaygroup.org/articles/Jaffurs3_3.pdf

- LATOUR, Bruno. "Give Me a Laboratory and I will Raise the World", in: K. Knorr-Cetina y M. Mulkay (eds.), *Science Observed: Perspectives on the Social Study of Science*, Londres: Sage, 1983, pp. 141-170.

_____. *Ciência em Ação – como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

_____. *A esperança de Pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos*. Bauru - SP : EDUSC, 2001.

_____. *Reflexão Sobre o Culto Moderno dos Deuses Fe(i)tiches*. Bauru – SP: EDUSC, 2002.

_____. *Jamais Fomos Modernos*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: EDUFBA-EDUSC, 2012.

- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

- LOLLI, Pedro Augusto. "Sopros de Vida e Destruição: Composição e Decomposição de Pessoas". In: *Revista de Antropologia*, vol.56, no. 2, 2013.

- LOPES, Adriana. "A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca." In: *RBLA*. Belo Horizonte: 2009.

- LÓPEZ, Bernardo E. Rozo. "Bimusicalidade - A força cultural do corpo e das emoções". Comunicação científica apresentada no III Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia. São Paulo. SESC Pinheiros. Novembro, 2006.

- MACHADO, Carly. "Samba gospel - sobre pentecostalismo, cultura, política e práticas de mediação nas periferias urbanas do Rio de Janeiro". *Revista Novos Estudos Cebrap*, vol 89. São Paulo: 2020.

- MACHADO, Taísa. FAUSTINI, Marcus (org.) *O Afrofunk e a Ciência do Rebolado*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

- MAGNANI, José Guilherme C.. "Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole". In: MAGNANI, José Guilherme C.; TORRES, Lilian de Lucca (orgs.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Edusp, 1996.

- MAGNANI, José Guilherme C.. "De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana". In: *Revista brasileira de ciências sociais*, vol. 17, n. 49. São Paulo: jun. 2002.

- MAGNANI, José Guilherme C.. *Da Periferia ao Centro - trajetórias de pesquisa em antropologia urbana*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

- MAGNANI, J. Guilherme - "A Copa do Povo e o Vale do Lírio: duas experiências sob o olhar etnográfico 'de perto e de dentro'" In *Áltera - Revista de Antropologia*, João Pessoa, v. 1, n. 1, p. 112-143, jul./dez. 2015.

- MALINOWSKI, Bronislaw Kasper. *Argonautas do Pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

- MALVASI, Paulo Arthur. "Suspeito empreendedor de si: trajeto e sofrimento de um adolescente durante intervenção socioeducativa". *Etnográfica*. 15 (3), Portugal, Outubro de 2011.

_____. *Interfaces da vida loka: um estudo sobre jovens, tráfico de drogas e violência em São Paulo*. Tese de Doutorado. Departamento de Saúde Pública - USP. São Paulo, 2012.

_____. "O domínio do mental e a vida loka: uma análise do dispositivo das drogas nas periferias de São Paulo". In: *Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCAR*. Vol.3. No 2. São Carlos, 2013.

- MAUSS, Marcel. "Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de "Eu". In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, Cosac&Naify, 2005.

_____. "As técnicas do corpo". In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, Cosac&Naify, 2005.

- MARCUS, George. "Ethnographing of the World system: the emergence of multi-sited ethnography". In: *Annual review of Anthropology*, vol.24, 1995.

- MARCUS, George. – "Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial." In *Revista de Antropologia*, São Paulo, FFLCH/USP, vol. 34, 1991.

- MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. New York: Northwestern University Press, 1964.

- MIZRAHI, Mylene. *A estética funk carioca - criação e conectividade em Mr. Catra*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2014.

- NALIO, Izabela. "Entre 'perifeminas' e 'minas de artilharia': participação e identidades de mulheres no hip hop e no funk". Dissertação de mestrado em Antropologia Social. São Paulo: USP, 2016.

- NOVAES, Dennis; PALOMBINI, Carlos. "O labirinto e o caos: narrativas proibidas em um subgênero do funk carioca". In: FACINA, Adriana; SILVA, Daniel N.; LOPES, Adriana Carvalho. *Funk-se quem quiser - No batidão negro da cidade carioca*. FAPERJ e Bom Texto: Rio de Janeiro: 2011.

_____. *Nó em pingo d'água: sobrevivência, cultura e linguagem*. Rio de Janeiro: Ed. Mórula, 2019.

- NOVAES, Dennis. *Nas Redes do Batidão: técnica, produção e circulação musical no funk carioca*. Tese de doutorado. Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 2020.

- PALOMBINI, Carlos. *Música dançante africana norte-americana, soul brasileiro e funk carioca*. Seminário Música Ciência e Tecnologia. Eca USP, São Paulo, 2008.
- _____. "Soul brasileiro e funk carioca". In: *Revista Opus*. Vol 15, No 1. Goiânia: 2009.
- _____. *Notas Sobre Funk*. Disponível em www.proibidao.org. 2014.
- _____. "Funk". In: *Juventude de A a Z* (PERONDI, Maurício et al orgs.). Porto Alegre: Cirkula: 2020.
- PALOMBINI, Carlos; FACINA, Adriana; NOVAES, Dennis; MOUTINHO, Rennan Ribeiro. "O errado que deu certo: Deu onda, o debate da harmonia e a construção da batida numa produção paulistana de funk carioca". *Opus*. v.4, n.1, p 222-263, 2018.
- PEDRO, Thomaz. "É o fluxo: baile de favela e funk em São Paulo". In: *PROA Revista De Antropologia E Arte*, 2(7), 115 - 135.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. *A maior zoeira": experiências juvenis na periferia de São Paulo*. Tese de doutorado, USP, São Paulo, 2010.
- _____. "Rolezinho no Shoopig: aproximação etnográfica e política" *Revista Pensata*, vol 3, no 2, UNIFESP, São Paulo, Maio de 2014.
- PEREIRA, Álvaro Luis dos Santos. "Reflexões sobre o fenômeno da "centralidade" a partir do quadro teórico da "Antropologia da Cidade"". In: *Ponto Urbe*, 11: São Paulo, 2012.
- RICE, Timothy. "Ethnomusicology in Times of Trouble." In: *Yearbook for Traditional Music*, Vol 46 (2014). Published by: International Council for Traditional Music.
- RUBIN, Gayle. *Pensando o sexo: notas para uma teoria radical das políticas da sexualidade: as guerras sexuais*. Florianópolis: UFSC, 2003.
- _____. *O tráfico de mulheres: notas sobre a 'economia política' do sexo*. Recife: SOS Corpo, 1993.
- SEEGER, Anthony. "Etnografia da Música." In: *Cadernos de Campo*, v17, n17, São Paulo, 2008.
- _____. *Why Suyá Sing – A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- SHELEMAY, Kay Kaufman. "Musical Communities: rethinking the collective in music". In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol 64, No 2, 2011.

- SIMMEL, Gerog. "A Metrópole e a Vida Mental", In VELHO, O. (org) - *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967
- _____. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.
- SOUZA, Thiago Barbosa Alves de. *Estruturas e sonoridades afro latentes no funk*. Trabalho apresentado na "Jornada de pesquisa em arte da UNESP - IA. São Paulo, 2019.
- STRATHERN, Marilyn. *The gender of the gift: problems with women and problems with society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- TEPERMAN, Ricardo. *Tem Que Ter Suingue - batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz*. Dissertação de Mestrado, FFLCH, USP, São Paulo, 2011.
- TEIXEIRA, Jacqueline Moraes. *A conduta universal: governo de si e políticas de gênero na Igreja Universal do Reino de Deus*. Tese de Doutorado, FFLCH - USP. São Paulo, 2018.
- TOPOROVA, Alla V. et al. "Musicality: A Phenomenon of Nature, Culture, and Identity". In: IEJME — MATHEMATICS EDUCATION 2016, VOL. 11, NO. 5, 1373-1382.
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. The University of Chicago Press: Chicago and London: 2008.
- TURNER, Victor. "From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play". In: *New York : Performing Arts Journal Publications* . 1982.
- VEIGA, Renato Jacques de. *Ensaio ao pé da letra - etnografando processos de dança contemporânea*. Biblioteca 24 horas: São Paulo, 2015.
- VIANNA, Hermano. *O Mundo Funk Carioca*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1988.
- WACQUANT, Loïc. *Corpo & Alma - Notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Relume Dumará: Rio de Janeiro, 2002.
- WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

